

Dieter Ingenschay (ed.)

**Eventos del deseo**  
Sexualidades minoritarias en las  
culturas/literaturas de España y  
Latinoamérica a finales del siglo xx



# BIBLIOTHECA IBERO-AMERICANA

Publicaciones del Instituto Ibero-Americano  
Fundación Patrimonio Cultural Prusiano  
Vol. 169

## Consejo editorial de la colección

Peter Birle (Ibero-Amerikanisches Institut, Berlin)  
Sandra Carreras (Ibero-Amerikanisches Institut, Berlin)  
Ulrike Mühlischlegel (Ibero-Amerikanisches Institut, Berlin)  
Héctor Pérez Brignoli (Universidad de Costa Rica, San José)  
Janett Reinstädler (Universität des Saarlandes, Saarbrücken)  
Friedhelm Schmidt-Welle (Ibero-Amerikanisches Institut, Berlin)  
Liliana Weinberg (Universidad Nacional Autónoma de México)  
Nikolaus Werz (Universität Rostock)

Dieter Ingenschay (ed.)

## **Eventos del deseo**

**Sexualidades minoritarias en las  
culturas/literaturas de España y Latinoamérica  
a finales del siglo xx**

Iberoamericana • Vervuert

2018



F O N T E

Stiftung zur Förderung des  
geisteswissenschaftlichen Nachwuchses

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra ([www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com); 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Reservados todos los derechos

© Iberoamericana 2018  
c/ Amor de Dios, 1  
E-28014 Madrid

© Vervuert 2018  
Elisabethenstr. 3-9  
D-60594 Frankfurt am Main

[info@ibero-americana.net](mailto:info@ibero-americana.net)  
[www.iberoamericana-vervuert.es](http://www.iberoamericana-vervuert.es)

ISSN 0067-8015  
ISBN 978-84-16922-71-0 (Iberoamericana)  
ISBN 978-3-95487-691-4 (Vervuert)  
ISBN 978-3-95487-692-1 (ebook)

Depósito legal: M-1356-2018

Diseño de la cubierta: Carlos Zamora  
Foto de portada: © Dieter Ingenschay

Composición: Patricia Schulze

Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico blanqueado sin cloro.  
Impreso en España

# Índice

Prólogo <i>Dieter Ingenschay</i>	7
Los 'fráxitos' de la disidencia sexual en la época de la globalización neoliberal <i>Brad Epps</i>	9
Porno activismo en democracia: los casos del Colectivo de Disidencia Sexual (CUDS) y José Carlos Henríquez (Camilo) <i>Fernando A. Blanco</i>	27
Edgardo Cozarinsky y el territorio del deseo homosexual <i>Bernhard Chappuzeau</i>	47
Visibilidad lésbica, canon literario y paradojas autoriales: <i>Tu nombre escrito en el agua</i> (1995), de Irene González Frei <i>Estrella Díaz Fernández</i>	65
La cultura gay en transiciones (España, Argentina, Chile) <i>Dieter Ingenschay</i>	79
Bellezas neoliberales y sexualidades disidentes en América Latina <i>Nina Lawrenz / Martha Zapata Galindo</i>	97
<i>Ngui'u</i> (lesbianas) y <i>muxe'</i> ( <i>muxes</i> ): atisbos a la dimensión sociogenérica en el universo literario zapoteco según Víctor Cata <i>Elena Madrigal</i>	111
Ficciones posdictadura: la trilogía oscura de Gabriela Cabezón Cámara <i>Guadalupe Maradei</i>	123
Características identitarias del cuento infantil <i>queer</i> en España <i>Alfredo Martínez-Expósito</i>	141
Hacia una cartografía de las textualidades autobiográficas trans en España <i>Rafael M. Mérida Jiménez</i>	155

Dos infancias góticas: el niño <i>queer</i> en <i>El cordero carnívoro</i> de Agustín Gómez Arcos y <i>El palomo cojo</i> de Eduardo Mendicutti <i>Alberto Mira</i>	169
Las novelas “homosexuales” de Óscar Hermes Villordo <i>Jorge Luis Peralta</i>	187
Intertextualidad musical e histórica en <i>Anarcoma</i> (1983 y 1987), de Nazario <i>José Luis Ramos Rebollo</i>	205
Todo bajo el sol y la luna: el <i>erotic turn</i> de la narrativa española a finales del siglo xx <i>Janett Reinstädler</i>	217
Maria-Mercè Marçal, la comunidad herida <i>Marta Segarra</i>	231
Representaciones LGTBIQ en la televisión de ficción española, de la Transición a Zapatero <i>Francisco A. Zurian</i>	243
Sobre los autores/las autoras	263

# Prólogo

Dieter Ingenschay

*Humboldt-Universität zu Berlin*

En julio de 2014, unos veinte investigadores e investigadoras de muy diversas procedencias se reunieron en Berlín para discutir sobre los papeles y las funciones de las sexualidades llamadas minoritarias en las culturas/literaturas de España y Latinoamérica a fines del siglo xx. Se trata de un período ejemplar en el que hubo decisivos cambios socio-culturales —baste recordar las discusiones sobre ciudadanía y sexualidad— y sobre nuevas cartografías políticas después de la caída del Muro de Berlín y del fin de las dictaduras y también, en parte, de las transiciones. Tuvimos discusiones muy intensas e interesantes, también con los estudiantes presentes. El encuentro y esta publicación han sido posibles gracias a la generosa ayuda de la Fundación Fonte: quisiera dar las gracias a su presidenta, Renate Kroll, pionera de los estudios de género en Alemania, por su enorme apoyo y su presencia en la inauguración del coloquio. Y quisiera agradecer también a los y las colegas del Instituto Ibero-Americano de Berlín, a Barbara Göbel, Peter Birle y Friedhelm Schmidt-Welle, por acoger el libro en la preciosa colección de la Bibliotheca Ibero-Americana.

Han pasado diez años desde la publicación de *Desde aceras opuestas. Literatural/cultura gay y lesbiana en Latinoamérica*, un volumen que intentó en su momento hacer un balance de la situación bajo las condiciones de post-modernidad y postcolonialidad. Hojeando hoy este libro, me doy cuenta de los avances, progresos y diferenciaciones del discurso teórico y de la aparición de ciertas perspectivas (y de la desaparición de otras, como la del tema del sida). Me alegra el hecho de que algunos de los colegas que colaboraron en el libro de 2006 hayan vuelto a participar en este proyecto, con nuevas miradas hacia una época que Carlos Monsiváis ha descrito como “La emergencia de la diversidad” en el último ensayo del volumen *Que se abra esa puerta*<sup>1</sup>. Con el título del libro presente, *Eventos del deseo*, hago referencia a una frase que Gabriel Giorgi utiliza en su “crítica teórica y política de la persona”, publicada

---

1 Carlos Monsiváis, *Que se abra esta puerta. Crónicas y ensayos sobre la diversidad sexual*, México: Paidós 2010.

en las *Cartografías queer* de Daniel Balderston y Arturo Matute, y que resume el vigor performativo y la dimensión política implícita que caracterizan las sexualidades minoritarias al final del siglo pasado<sup>2</sup>. Un término mucho más adecuado hubiera sido el del ‘fráxito’, fraguado por Brad Epps en su maravilloso artículo introductorio de este volumen para aludir a las dos caras del éxito o progreso de las culturas LGBTIQ y a la vez al fracaso de ciertos anhelos (políticos, por ejemplo).

El carácter particular del encuentro berlinés resultó del hecho de haber reunido al núcleo ‘antiguo’ de 2006 (enriquecido por personas más jóvenes) con otro grupo compuesto por algunos colegas ibéricos, mayoritariamente miembros del proyecto ministerial FEM2015-69863-P MINECO-FEDER, fundado y dirigido por el incansable amigo Rafael M. Mérida Jiménez. El encuentro y esta publicación forman parte de este proyecto y de su precedente (FEM2011-24064). El encanto del coloquio y, me parece, también de las contribuciones a este volumen resulta tanto del enfoque específico del tema de las sexualidades ‘marginalizadas’ en el umbral del nuevo milenio como de la amplitud teórica de las perspectivas con la que son tratados.

Por consiguiente, quisiera agradecer a Rafael Mérida y al grupo de investigadores del proyecto su participación y el fructífero intercambio establecido a partir de este congreso. La organización del coloquio y la publicación de las actas no habrían sido posibles sin la ayuda incansable y sustancial, siempre eficaz y prudente, de Laura Molt. Durante los días del encuentro, muchas ponencias y más discusiones volvieron a una persona particularmente destacada por su posición minoritaria y marginal: el performer y escritor chileno Pedro Lemebel, amigo personal de por lo menos tres de nosotros. Ignorábamos en aquel entonces que Pedro iba a sucumbir en enero de 2015 al cáncer de laringe que le había robado su voz, pero solo en un sentido literal, porque sabemos que su mensaje sigue teniendo repercusión entre muchas de las personas que se dedican al tema de las sexualidades heterodoxas.

Pedro estaba entre nosotros. A su memoria dedico este volumen.

Dieter Ingenschay  
Berlín, junio de 2017

---

2 Gabriel Giorgi, “Una crítica teórica y política de la ‘persona’”, en Daniel Balderston/Arturo Matute (eds.), *Cartografías queer: sexualidades y activismo LGBT en América Latina*, Pittsburgh: Instituto Internacional del Literatura Iberoamericana 2011, pp. 149-154.



# Los ‘fráxitos’ de la disidencia sexual en la época de la globalización neoliberal

Brad Epps

*University of Cambridge, Reino Unido*

“[E]l tan mentado ‘sistema’ no se sustenta solamente por la fuerza de las armas ni por determinantes económicos; exige la producción de cierto modelo de sujeto ‘normal’ que lo soporte”  
Néstor Perlongher, “Los devenires minoritarios” (67-68)

El deseo “minoritario”, “alternativo” y “disidente” hace tiempo que está en crisis, no porque el orden establecido del mal llamado mundo occidental lo condene, persiga y anule, sino porque, con cada vez más *regularidad*, lo avala, protege y asimila. Esta, al menos, es la postura y la preocupación de un número considerable de los artículos que configuran el volumen presente sobre sexualidades minoritarias en España y América Latina a fines del siglo xx y principios del siglo xxi. A través de una variedad de textos y contextos, subjetividades y situaciones, teorías y prácticas críticas, dichos artículos abordan, entre otras cosas, la disipación, disolución y discapacidad, pero también la resistencia, rearticulación y reconfiguración, de una radicalidad antaño ligada de manera casi automática, “congénita” incluso, a la homosexualidad y otras modalidades sexuales no abocadas a la reproducción —tanto biológica como simbólica— del sistema masculinista y heteronormativo dominante. Conviene notar, de entrada, que la persistente vaguedad de términos tales como “orden establecido” y “sistema dominante” se soslaya solo parcialmente con los calificativos de “masculinista” y “heteronormativo”, no solo porque la aparente equivalencia entre heterosexualidad y normatividad es engañosa (como si toda práctica heterosexual fuera normativa), sino también, y sobre todo, porque el éxito de proyectos de reivindicación civil en un creciente número de países de ambos hemisferios ha generado una “homonormatividad” cuyo modelo principal es el masculino y cuyos valores principales son la monogamia, el matrimonio y la familia

—lo que Néstor Perlongher llamara la “conyugalización y sedentarización” (56)— así como el servicio militar, el individualismo, la competitividad, el lucro, el bienestar psicofísico y el atractivo corporal. Semejante concepto del “éxito”, propio del capitalismo neoliberal, es visto y vivido por todo un conjunto de personas contestatarias como un fracaso, si no total al menos parcial.<sup>1</sup> El fenómeno, por particular que pueda parecer, es harto general y de larga y accidentada duración: como bien dijera Barbara Johnson en relación con la institucionalización de la deconstrucción a principios de la década de 1980: nada fracasa como el éxito.<sup>2</sup>

- 1 La precisión —si no total al menos parcial— es importante y remite a la importancia que se le concede a los deshechos, fragmentos y restos (véase, por ejemplo, el reciente volumen editado por Lucas Martinelli: *Fragmentos de lo queer. Arte en América Latina e Iberoamérica*). El propio Perlongher declaró, a principios de los años ochenta, en medio de un clima dominado por los estragos del sida y la represión dictatorial, lo siguiente: “Sin rehusar dogmáticamente la importancia de la conquista de ciertos espacios jurídicos y legales, ni renegar de las experiencias vividas bajo el enunciado de la identificación, la crisis (o incluso la disolución) de estos movimientos [alternativos, disidentes, ‘contraculturales’], además de indicar la extenuación de la estrategia identitaria, podría quizás propiciar (¿optimismo del análisis social?) una demanda de salida de los micro-circuitos fagocitantes, una expansión extensa de las diferencias, no sólo entre los propios ‘minoritarios’, sino abierta al campo social” (73-74). El inciso optimista de Perlongher —el “mismo” que sentenció en otro ensayo que el Frente de Liberación Homosexual en que había participado de manera fundacional constituía “a todas luces, un fracaso” (83)— contrasta, sin embargo, con el pesimismo cultivado y el regodeo en la negatividad antisocial que caracteriza algunas de las obras más emblemáticas de la reciente teoría *queer* norteamericana —*No al futuro*, de Lee Edelman; *Optimismo cruel* de Lauren Berlant; *El arte “queer” del fracaso* de Judith, o Jack, Halberstam— producidas en un contexto no marcado ni por la represión dictatorial ni por los estragos del sida sino por la consecución y la consolidación de una serie de derechos civiles y, lo que es más, por la concientización no solo de la “comunidad gay” sino también del “conjunto del *socius*” (69), de nuevo en palabras de Perlongher.
- 2 Según Johnson, la radicalidad de la deconstrucción estriba en su cuestionamiento de la lógica de la oposición binaria, lógica que Johnson ilustra a través de una serie de pares normalmente incompatibles que incluyen la objetividad y la subjetividad, la verdad y la falsedad, el habla y la escritura, el principio de placer y el principio de realidad, la conciencia y la inconsciencia. Se trata de un cuestionamiento que se expresa, reiteradamente, en verbos tales como “subvertir”, “minar”, “socavar”, “zapar”, “transgredir” y “desestabilizar”. No es de sorprender, pues, que la deconstrucción molestará a “conservadores” y “tradicionalistas” (las palabras son de la propia Johnson), tanto de la derecha, obviamente, como de la izquierda. Para Johnson, al igual que para Derrida, la relación con la izquierda era, con todo, de una importancia especial, ya que la “radicalidad” que aducía tendía a articularse de acuerdo con una lógica, o anti-lógica, progresista que se encontraría puesta contra las cuerdas cuando, en 1988, ocho años después de

Dada la importancia del legado de la deconstrucción en lo que Fernando Blanco designa como el proceso de “desandar los códigos binarios” en el pensamiento y activismo de la disidencia genérico-sexual, la referencia al texto de Johnson no es nada casual. Informa no solo la voluntad de torcer y desmontar divisiones y jerarquías, sino también la preocupación por lo que se podría llamar el “fráxito”, neologismo con el cual se pretende designar menos una síntesis de “fracaso” y “éxito” que una tensa y oscilante hibridación “bastarda” —palabra, esta última, con la que Havelock Ellis calificara, a finales del siglo XIX, la entonces neológica “homosexualidad” (Halperin, 485, n. 11)—. Esta hibridación bastarda atraviesa aquellas propuestas, como la de Judith o Jack Halberstam, que postulan encontrar en el fracaso un arte peculiarmente *queer*, propuesta hartamente debatible tanto por el éxito de Halberstam y la teoría *queer* en general como por el hecho de que el fracaso fuera elogiado —como un “arte” necesario al éxito— por personas como Thomas Edison y Winston Churchill. Sea como fuere, la pregunta que Johnson se hace —“¿cómo puede el impulso deconstructivo retener su energía crítica ante su propio éxito?” (7, énfasis original)— es prácticamente la misma, *mutatis mutandis*, que se traza en muchos de los artículos aquí incluidos: ¿cómo puede el impulso alternativo LGBT y/o *queer* retener —o recuperar— su energía crítica ante su propio éxito? La ambivalencia entre la conjunción copulativa y disyuntiva “y/o” tampoco es casual, ya que si bien lo *queer* se ha promocionado como una opción recalcitrante a las políticas identitarias, su relación “de parentesco” con las mismas es innegable. Es decir, su tan celebrada como vapuleada dedicación a la “desidentificación” —a un más allá, o más acá, de las categorías de la captación disciplinaria— se encuentra sombreada por aquello que pretende deshacer o, como diría Blanco, desandar, y de modo tal que, en palabras de Martinelli, entre “las identidades rígidas (*rigor mortis*) [...] *queer* ya es una más” (19).

Es a la luz de las tensiones entre la identificación y la desidentificación como se puede hablar de “una genealogía *gay/queer*”, tal y como lo hace Jorge Luis Peralta en su perspicaz análisis de las novelas ‘homosexuales’ de Óscar Hermes Villordo. Dentro de esta genealogía *gay/queer*, cabría situar, pero solo en parte —es decir, solo de manera interseccional— una genealogía que, como recuerda Estrella Díaz Fernández, la crítica lesbiana también ha tratado de recuperar y visibilizar. Dicha genealogía no se limi-

---

que Johnson publicara su artículo sobre el fracaso del éxito, salieron a la luz los escritos colaboracionistas de Paul de Man publicados durante la Segunda Guerra Mundial.

ta, ni mucho menos, al quehacer literario en el que se enfocan Peralta y Díaz Fernández, sino que se extiende a toda una gama de manifestaciones socioculturales, entre las cuales descuellan las artes visuales, el teatro, la música, la *performance*, la historiografía y, de modo especial, el activismo. Lejos de ser una y unida, unívoca y unidireccional, se trata, pues, de una genealogía fragmentaria y dispersa, polívoca y multidireccional, de acuerdo con lo postulado por Michel Foucault —aunque no necesariamente con la meticulosidad gris y paciencia documentalista que elogiara el historiador francés (“Nietzsche”, 145)—. Ahora bien, por fragmentarias, dispersas y desnaturalizadas que sean estas genealogías se efectúa una irónica reinscripción de la lógica binaria.<sup>3</sup> Bernhard Chappuzeau, en un ensayo sobre el cine de Edgardo Cozarinsky, se refiere, por ejemplo, a “dos perspectivas opuestas” que configuran, entre ellas, un campo escindido:

por un lado se desarrolla la cultura gay como heredera del Gay Liberation Front después de 1969 y voz política para los derechos minoritarios, manteniendo un énfasis sobre los rasgos esenciales de la sexualidad en la formación de identidades y sus entornos sociales, y por el otro lado surge una oposición en la teoría *queer*, con cualidades más radicales de la disidencia y performatividad desestabilizadoras al crear cuerpos sin género en su rechazo unánime de las estructuras normalizadoras de sexualidad e identidad (49-50).

Lo gay, en cuanto “heredero” de un movimiento supuestamente “originado” en los Estados Unidos de América, vendría a constituir lo que Fran Zurian llama un modelo de representación “positivo” —al menos en determinadas partes del mundo— que si bien se propaga por la televisión también lo hace por un vasto abanico de medios y modas.

Zurian estudia la presencia de personajes LGBTIQ en la televisión de ficción española de la “Transición” al gobierno de José Luis Zapatero, cuando, al igual que en otros países del mundo, se avanzaron versiones edulcoradas, asimilacionistas y consumistas no solo de lo gay y —aunque en

---

3 Es importante reconocer, como lo hace Perlongher, que el binarismo nutre ciertas formas contraculturales y marginales del “negocio del deseo”: “Las relaciones de la prostitución viril están marcadas por una exacerbación de las diferencias. Diferencia de edad. [...] Diferencia de clase. [...] Las grandes oposiciones binarias que codifican el *socius* aparecen siendo ellas mismas deseadas; revelan así su reverso intensivo. Si el encuentro entre jóvenes y viejos remite a la vieja tradición occidental de la pederastia, se da también un peculiar cruce de clases, que se manifiesta entre algunos de los clientes como un deseo de salir de su clase social” (52).

muy menor grado— lo lésbico, sino también de lo *queer*. Es decir, a pesar del pulso oposicional señalado por Chappuzeau, lo *queer* —vocablo cuya impronta anglófona, como veremos, no está en absoluto exenta de problemas— tampoco se escapa de la maquinaria mercantilista. Estas versiones adecentadas y azucaradas de lo gay y lésbico, pero también de lo *queer*, se encuentran condicionadas, sin embargo, por otras amargas y acerbos que prevalecían como prácticamente las únicas posibles —al menos en grandes partes de la esfera pública— durante los años más duros del sida, aquellos en los que justamente las personas menos estadísticamente implicadas en el síndrome, las lesbianas, desempeñaron un papel crítico, ético y político fundamental. Es aquí, en relación con la historia del sida —que es también en parte la historia de la sexualidad postmoderna— y en relación con los “fráxitos” de la disidencia sexual, donde habría que mencionar una relativamente nueva corriente crítica que cuestiona la proliferación de metáforas e ideas relacionadas con la disipación, la disolución, la discapacitación, la no futuridad y el fracaso: a saber, la teoría “*crip*” o, si se quiere, la teoría tullida, contrapartida de la teoría *queer* o torcida. Robert McRuer, junto con Alison Kafer y Ellen Samuels una de las voces más influyentes de la corriente tullida, dice haber llegado a lo “*crip*” —de *cripple*, palabra del inglés norteamericano originalmente peyorativa al igual que *queer*— por la crisis del sida (Peers *et al.*, 150) y, por extensión, por la crisis de la “liberación sexual”, tan marcada por el movimiento feminista. Si por un lado McRuer apunta a “la intersección de los estudios de la teoría *queer* con los estudios de las personas con diversidad funcional” (137), por otro lado afirma que “[y]a no basta con ser *Queer* para desafiar a los sistemas de poder, y muchos pensadores *queer* han señalado, por el contrario, que las identidades *queer* ahora contribuyen activa y abiertamente [a] los sistemas de poder” (142).<sup>4</sup>

Esta “contribución” a los sistemas de poder, esta complicidad con lo que Ana de Miguel llama “la cultura del escándalo” (139) y “el mercado de los cuerpos” (9), no solo se ve en el énfasis en la ampliación del consumismo, el servicio militar, el matrimonio y lo que Blanco llama el “romanticismo homoparental”, sino también en el predominio de imágenes, altamente rentables, de cuerpos sanos, jóvenes, delgados, fuertes y bellos que se ajustan a unos patrones más bien clásicos y convencionales. Dicho pronto y mal, la crítica feminista de la cosificación heterosexista del cuerpo femenino se soslaya en aras de la consolidación de la cosificación homoerótica del cuer-

---

4 Todas las traducciones del inglés y del francés son mías.

po masculino. Frente a dicha cosificación, la teoría tullida denuncia una doble obligación compulsiva: primero, la heterosexualidad, cuyos mecanismos de imposición categórica Adrienne Rich ya desmenuzara en 1980 en relación con la existencia lesbiana y, segundo, una noción extremadamente limitada de la capacidad y la salud tanto físicas como mentales. Lo “*crip*”, al igual que lo *queer* (lo tullido, al igual que lo torcido), constituye, entonces, “una marca de fuerza, de orgullo y de desafío”, según McRuer, “cuyas connotaciones negativas (relacionadas con el estigma y la burla) acarrearán siempre” (138), al menos en principio. La salvedad, “al menos en principio” (o, mejor, “al menos en teoría”), es crucial, porque McRuer entiende estas cuestiones dentro de un contexto socioeconómico en el que el capitalismo neoliberal exagera diferencias y ahonda brechas, pero también motiva, de rebote, alianzas de contestación internacional. En muchos respectos, la apuesta de Perlongher por un nuevo concepto de la belleza —y de la poesía— “mezclado con lo bestial, encastrado, embarrado, pero lleno de brillos y de lujos” anticipa lo que Melania Moscoso Pérez y Soledad Arnau Ripollés, en su entrevista con McRuer, llaman la “re-apropiación de la dignidad disidente”, dignidad que, evidentemente, no se desprende del todo ni de la indignidad ni de la indignación, en el sentido formulado por Stéphane Hessel, en contra de la bancarización de la sociedad civil.<sup>5</sup>

Para Nina Lawrenz y Martha Zapata Galindo, el modelo de representación “positivo” examinado por Zurian en el contexto de la normalización de la homosexualidad en España ha llegado a ser tan contradictoriamente hegemónico que conforma un “*mainstream* gay globalizado” *made in USA*.<sup>6</sup>

- 
- 5 Es en este respecto que si bien se habla del fracaso —o, si se quiere, de la “discapacitación” — de la fuerza crítica de la disidencia sexual también se puede hablar de modos de resistencia e insumisión que sin llegar a ser “exitosos” tampoco son, sin más, ilustraciones o pruebas del fracaso y de la no futuridad a ultranza.
  - 6 Aunque el “*mainstream* gay globalizado” parece, en gran parte, *made in USA*, la referencia al “imperio norteamericano” no debe congelarse en una delimitación falsamente tranquilizadora, como si “el problema” se pudiera reducir a una determinada nación, por poderosa que sea. De hecho, al identificar “globalización” y “americanización”, el propio Pierre Bourdieu, en cuya obra se inspiran Lawrenz y Zapata Galindo, no solo refuerza la identificación de “americanización” y “norteamericanización” —borrando así América Latina—, sino que también corre el riesgo de eximir de toda responsabilidad a Europa, Japón, Australia, Rusia, China, Arabia Saudita y otras partes del mundo —entre las cuales se incluyen aquellos reductos del poder adquisitivo en, por ejemplo, Argentina y Colombia, Senegal y Tailandia—. En rigor, la noción de reductos de poder adquisitivo es válida para toda nación, todo país, especialmente en la medida en que la nación-esta-

De todos los artículos aquí reunidos, es sin duda el de Lawrenz y Zapata Galindo el que arremete con más contundencia y convicción contra el poderío de una nueva normatividad fabricada en el Norte y exportada, coercitivamente, al Sur. Esta nueva normatividad, fuertemente ligada a la globalización neoliberal, surge de la promesa aparentemente acomodaticia pero en rigor hartamente restrictiva de que mediante el esfuerzo individual “cualquiera”, sea la que sea su identidad genérico-sexual, étnico-racial o incluso su situación socioeconómica, puede “triunfar”, puede lograr el “éxito”, entendido este en términos mercantilistas y meritocráticos. Lawrenz y Zapata Galindo echan mano de las teorías de Pierre Bourdieu sobre el neoliberalismo para afirmar que surgen “nuevas alianzas entre las fuerzas del mercado y un nuevo grupo de clientes”, a saber, “una minoría privilegiada que se identifica ‘solamente’ con su identidad sexual” y que cifran sus derechos humanos en la legalización del matrimonio. Se trata, en otras palabras, de la reconversión de una “comunidad” en principio diversa —no por idealizada siempre y solo irreal— en un “nicho de mercado” y de la reconversión de una “subcultura” —con toda la carga despectiva que comporta el término— en un “estilo de vida”. Semejante estilización mercantilista genera, según Lawrenz y Zapata Galindo, “nuevos ideales del cuerpo y de la belleza que se ven influenciados por el aumento del consumo y las intervenciones de los medios” (97). Como bien saben Lawrenz y Zapata Galindo, el impacto de estos “estándares de belleza y moda homogéneos” en clave gay y/o *queer* dista mucho de ser “superficial”, ya que se inscribe en cuerpos y comportamientos políticos y económicos. Es en este respecto que junto con los “nichos de mercado” y “estilos de vida” emergen y se consolidan grupos de presión, los llamados *lobbies* gay, que señalan tanto Fernando Blanco como Alfredo Martínez-Expósito, entre otros. Estos *lobbies*, como el mismo

---

do se encuentra usurpada por la corporación multinacional o “postnacional” propia de la globalización. Esto no significa, claro está, que dichos reductos no se generalicen más en algunos países que en otros (de hecho, el concepto mismo de “clase media” depende de semejante generalización del poder adquisitivo); ni que no sea importante fomentar lo que McRuer llama “afinidades transnacionales” (152); ni que Lawrenz y Zapata Galindo se equivoquen al arremeter contra el poderío de una nueva normatividad fabricada en el Norte y exportada, coactivamente, al Sur. Ahora bien, hasta qué punto esta “nueva normatividad” es importada por el Sur, y hasta qué punto el Sur fabrica y/o renueva sus propias normatividades, y hasta qué punto “Norte” y “Sur” son entelequias ideológicas cuya conceptualización binaria ningunea los “entre lugares” que Silviano Santiago propone como propios —o impropios— de una conceptualización más sutil, y más real, de la experiencia, son preguntas que, al menos en el ensayo citado, no se hacen.

nombre indica, se apartan del activismo callejero y, desde luego, de toda actuación calificable de hedonista y promiscua, antipatriarcal y contracultural, para adentrarse en los vestíbulos y despachos del poder político institucional. Son, en definitiva, sintomáticos del deslizamiento de la norma, de su paradójica (des)naturalización instrumentalista, de su “fráxito”.

Fernando Blanco, en su brillante lectura del porno activismo en el Chile democrático y posdictatorial, examina justamente “[l]a reapropiación por parte de la derecha y hoy del gobierno de la Nueva Mayoría de las discusiones ciudadanas en torno a identidad de género e identidad sexual defendidas en el pasado por sectores cercanos a la izquierda histórica popular” (31). Sin negar los logros en la esfera legislativa en Chile y otros países de América Latina, especialmente Argentina, Brasil, Uruguay, México y Colombia, Blanco sondea las contradicciones y retos que el “paradigma normalizador” y el “modelo optimista de reparación” acarrear en la época de la globalización neoliberal. Al igual que Martínez-Expósito, quien reconoce que “[e]l proceso de normalización es [...] en cierto modo un proceso de disolución de la especificidad cultural LGBTQ y su inherente *queerness*” (147), Blanco se detiene en unas actividades y actuaciones que “luchan en contra del menú liberal de orientaciones y gustos impuestos por el liberalismo económico y político”. Una figura emblemática de dicha lucha es el recién fallecido Pedro Lemebel, según Dieter Ingenschay, tal vez “la voz más aguda” (86) de la resistencia contra la imposición del modelo único economicista en el ámbito de las sexualidades disidentes y un apasionado defensor del legado feminista en la lucha por un mundo más justo. Para Lawrenz y Zapata Galindo, “Lemebel desarrolla un discurso *queer* alternativo a través de su llamada *low queer art*” y manifiesta “su disgusto en el gusto del *mainstream* neoliberal” (106). Tanto el discurso como el disgusto los desarrolla y manifiesta a través de su propia persona, carnal y deslenguada, “[f]araónica, monumental [y] desafiante”, para usar las palabras de Blanco (28). El desafío de Lemebel, siempre provocativo, se extiende a la monumentalización de una historia hegemónica en la que una revuelta en un bar gay en un barrio de la ciudad de Nueva York se erige como el origen y punto de referencia obligatorio de todo un movimiento de reivindicación socio-sexual.

En una de las crónicas de *Loco afán*, titulada “Crónicas de Nueva York (El Bar Stonewall)”, Lemebel se mofa de “estas gringas militantes tan beatas y comerciantes con su historia política” (70) y se estremece, en una mezcla de desdén, temor y voluptuosidad vomitiva, ante los “músculos



y físicoculturistas” cuya “potencia masculina [...] te empequeñece como una mosquita latina” (71). En términos que a la vez recuerdan y matizan los de la teoría tullida, aduce una “desnutrición de loca tercermundista” (71) que pone sobre el tapete el hambre, la escasez y la pobreza como factores de “discapacitación”. Finalmente, en relación con la bandera de “todos los colores del arco-iris gay”, pone en tela de juicio su validez policromada al sugerir que el estandarte es, a fin de cuentas, de un solo color, el blanco, “[p]orque tal vez lo gay es blanco” (71). La percepción y crítica de una blancura preponderante en la promoción a escala global de lo gay funciona a la vez como una tónica y un revulsivo en el suministro de un proyecto centrado en la expansión más que en la deconstrucción de la normatividad. Como una loca consagrada a la desacralización, Lemebel, hondamente influido por Perlongher, defiende una especie de anormalidad contra-hegemónica en la que cuestiones de raza, etnicidad y clase, pero también de edad, apariencia física y estado de salud —o enfermedad— se entretejen con cuestiones de género y sexualidad que solo parcialmente podrían considerarse como fundamentales.

En su propensión al cuestionamiento polifacético, a la práctica interseccional, el artista de carne y hueso que fue Lemebel guarda una afinidad con más de un personaje de ficción, entre ellos, “Cleopatra, la travesti y sacerdotisa milagrera” que protagoniza *La Virgen Cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara, primera novela de una trilogía posdictatorial que estudia Guadalupe Maradei. Al precisar que el vocablo “cabeza” deriva, en el contexto popular rioplatense, de “cabecita negra”, locución que designa a los migrantes de ascendencia indígena, Maradei demuestra el potencial político de la etimología, cuyos vericuetos pueden ser tan fragmentarios y dispersos como los de la genealogía (125). También indica cómo la resemantización —tan cara a la suerte del término y concepto *queer*— puede tener resonancias étnicas, raciales y económicas que con demasiada frecuencia quedan amortiguadas cuando no silenciadas bajo un vocabulario más expresamente genérico-sexual. La “corporalidad travesti generizada, racializada [y] subalternizada” que marca, según Maradei, la novela de Cabezón Cámara apunta a prácticas y *performances* extranovelísticas y, lo que es más, a una dinámica de trasvase mediante la cual los hechos más presuntamente naturales se presentan como ficciones “fundacionales”, es decir, como relatos “esencialmente” ideológicos (124-125). Es precisamente en la apuesta por la volatilización de todo fundamento y la desnaturalización de toda esencia que lo *queer* pretende apartarse de lo gay, lésbico e incluso trans, volcados, al menos

en su formulación contradictoriamente mayoritaria, a la estabilización de identidades, comunidades y proyectos políticos. La distinción, o más bien oposición, informa, como ya se ha señalado, el grueso de los artículos aquí reunidos. Que sirva de ejemplo lo siguiente del ensayo de Maradei, relacionado con lo que se ha venido apuntando con respecto a la política corporal de Lemebel: los “usos del *camp* están filtrados por el tamiz del subdesarrollo (la diva a quien emula no es una celebridad de Hollywood, sino la conductora local Susana Giménez) y reorientados no hacia la visibilidad de una comunidad gay, sino de una cultura *queer*” (126). Que también sirva de ejemplo lo siguiente del iluminador ensayo de Alberto Mira sobre el niño *queer* en sendas novelas de Agustín Gómez Arcos y Eduardo Mendicutti: hay “en el uso de lo gótico por parte de estos autores no solo una manera de enfrentarse a su infancia, sino una manera de dramatizarla con un sentido *queer* del exceso que resulta afirmativo” (173). Aunque centrados en textos y contextos diferentes, ambos pasajes asocian lo *queer* con unos “usos” —del *camp*, de lo gótico, es decir de algo exagerado y anticuado, torcido e incluso traumático— que insinúan una utilidad paradójicamente anti-utilitaria a la vez que una *performance* que “hace” y “deshace” lo que convencionalmente se entendería como la identidad.

Lo *queer* funciona en estos y otros ensayos como la contrapartida díscola y excesiva de lo gay, de acuerdo con lo trazado por Chappuzeau, pero lo hace en muy menor grado respecto a lo lésbico, trans- e intersexual. De hecho, junto con el trabajo de Janett Reinstädler sobre el “giro erótico” de la narrativa española, los cuatro trabajos que versan explícitamente sobre modalidades lésbicas y/o transgenéricas —a saber, los de Díaz Fernández, Elena Madrigal, Rafael Mérida Jiménez y Marta Segarra— son los únicos que no emplean el término o concepto *queer*. Evitan, ignoran y/o desestiman, pues, esta particular contienda terminológica y conceptual (*gay-queer*) —que por otra parte ha contribuido a lo que Sheila Jeffreys ha llamado “la desaparición *queer* de la lesbiana”— y se concentran en otras. Díaz Fernández, por ejemplo, examina, dentro de un poroso marco genealógico lésbico, la significación del nombre propio, del pseudónimo y del anónimo; Mérida Jiménez propone, dentro de un no menos poroso ámbito genealógico transgenérico, una “transtextualidad” que va más allá de la ya configurada por el narratólogo Gérard Genette para abarcar la gestualidad, la sexualidad y la teatralidad; Madrigal, por su parte, se adentra en lo que designa como el “universo literario zapoteco”, en el que la transcripción, la traducción y sus límites confluyen en procesos de resistencia indígena.

La diversidad socio-sexual que apoya y avanza Madrigal es especialmente importante, puesto que implica una diversidad sociolingüística que supera la contienda LGBTQ y en la que términos como *muxe* y *ngiu'u* figuran de manera destacada. La traducción de estos y otros vocablos, pertenecientes a lenguas indígenas pero también al español en todas sus variantes (variantes en las que insistía Perlongher), no solo corre el riesgo tradicional de “traicionarlos”, sino también de borrarlos en aras de un puñado de términos y conceptos de procedencia anglófona y, en menor grado, francófona: a saber, “gay” y “*queer*”. Blanco tiene razón al notar la importancia de “la autorreflexión sobre los propios lenguajes y discursos ‘en los que y con los que’ se aborda el desafío de sostener la diferencia sexual en lo público y lo simbólico renuente a la normalización liberal” (29). Gran parte del desafío estriba, seguramente, en la omnipresencia, en los estudios y debates sobre “sexualidades alternativas”, de términos tales como “*mainstream*”, “*performance*” y los ya ampliamente mentados “gay”, “*queer*” e incluso “*crip*”—palabras que no tienen calle o historia fuera de ámbitos angloparlantes y, como apunta Martinelli, “[n]o nos incomoda[n]” (18).<sup>7</sup> La atención que Madrigal dedica a personas y personajes sexodiversos es extensiva, pues, a personas y personajes lingüidiversos—.

“Nombrar siempre es un peligro”, observa el crítico brasileño Denilson Lopes, para quien “[l]a utilización de *queer* sigue siendo algo restringido a los circuitos académicos” y para quien “la falta de traducción lingüística podría bien ser un indicio de [una] falta de traducción intelectual” (27). La diversidad lingüístico-cultural difícilmente puede contentarse con la consolidación de *queer* como signo privilegiado de la contestación política. “El hecho de que desde el último cuarto del siglo xx se hayan perpetuado prácticas textuales que por una u otra razón cuestionan”, según Martínez-Expósito, “la legitimidad de la normalización LGBTQ demuestra por sí solo que el proceso de normalización no es universal ni homogéneo” (141). Pero he aquí que algo muy parecido se puede decir de lo *queer*, porque, aunque ha tendido a presentarse como la contestación no normativa y no identitaria, maleable y fluida, a una identidad gay (y en menor grado a una serie de identidades LGBT) cada vez más rígida y consolidada, más normalizada, lo *queer* no se encuentra exento, ni mucho menos, de los

---

7 Para más sobre las implicaciones espaciales y geopolíticas del término “*queer*”, véanse mis artículos “La ética de la promiscuidad” y “Retos y riesgos, pautas y promesas de la teoría *queer*.”

efectos universalizantes y homogeneizadores de la globalización. De ahí que Lawrenz y Zapata Galindo hablen de la necesidad de reconocer y criticar “una norma *queer* global(izada) en el ‘Norte’”, ligada al homonacionalismo cripto-occidental y, como han señalado otros, al “blanqueamiento rosa”; de ahí, también, que insistan en la necesidad de avanzar un “*queer* alternativo” (106). Un *queer* alternativo a lo *queer* globalizado sugiere, desde luego, un proceso de desplazamiento y torcimiento, un rizar el rizo, que recuerda la imbricación movediza de la norma, en cuanto límite, y de la transgresión señalada por Foucault en su ensayo sobre Georges Bataille, “Prefacio a la Transgresión”. También sugiere una “revolución permanente” que se moviliza, paradójicamente, en contra de la permanencia, es decir, en contra de su propia consolidación, institucionalización, normalización y mercantilización. Esta “revolución permanente” no ha obstado para que algunos de los “valores consagrados” de la teoría *queer* angloamericana como Eve Kosofsky Sedgwick y Lee Edelman hayan intentado erigir y preservar lo *queer* como *la* figura y *la* forma de una política alternativa e incluso, en el caso de Edelman, de una negatividad radical que se cifra en la denuncia de toda “futuridad reproductiva”, como bien observa Martínez Expósito.<sup>8</sup>

Llama la atención que la negatividad radical a la que Edelman se aferra apenas se detiene en cuestiones de clase, raza, etnicidad, religión, nacionalidad, capacitación, colonialidad, historia y lengua —más allá de unos juegos retóricos dentro de un inglés nunca cuestionado como vehículo privilegiado de lo *queer*—. Dicho de modo más directo, Edelman, a pesar de sus apelaciones al psicoanálisis lacaniano, monumentaliza y totaliza un *queer* que al carecer de otros rasgos acaba pareciendo tan blanco, tan gringo, como la bandera de “todos los colores del arco-iris gay” que critica Lemebel. La historia misma parece, en manos de Edelman, prácticamente vaciada de contenido geopolítico (como no sea el norteamericano). De hecho, lejos de eludir toda captación definicional, lo *queer*, para Edelman, se define, tal y como observa Halberstam, como la muerte y la finitud (106). Es importante notar que Edelman, en su afán de perfilar lo *queer* como una negatividad ejemplar, deja de lado otras formulaciones, otras realidades, que también podrían relacionarse con la no futuridad: a saber, la marginación, explo-

---

8 La invocación del futuro en nombre del niño sostiene, según Edelman, el privilegio de la heteronormatividad. Pero al llegar aquí cabe preguntarse qué futuro, qué niño. Si el proceso de normalización no es universal ni homogéneo, ¿no corre el riesgo de serlo la anti-normalización *queer* que defiende a ultranza Edelman?

tación y destrucción económicas, la depredación neocolonial, la extrema discapacitación, la enfermedad, la violencia de género, el feminicidio y un largo etcétera. Sin ir más lejos, que en los Estados Unidos, país que constituye el casi exclusivo marco de referencias de Edelman, si hay un grupo de personas que encarnan y emblematizan la no futuridad bien podrían ser los hombres negros, sea la que sea su "orientación sexual", ya que su esperanza de vida es, estadísticamente hablando, una de las más bajas del país. Algo parecido puede decirse de muchos "discapacitados" para quienes, en la opinión de Merri Lisa Johnson, "la retórica del fracaso" y de la "no futuridad" tiene unas implicaciones demasiado literales para que pueda estilizarse como un arte deseante y hasta deseable.

Es en este respecto que me atrevería a seguir "desencializando" lo *queer* al desligarlo, *al menos en parte*, de las relaciones entre personas del "mismo" sexo, que atraviesa la obra de Edelman y, de modo distinto, la de Halberstam, quien califica de "decididamente 'unqueer'" (90) la novela *Trainspotting* del escocés Irvine Welsh a pesar de centrarse esta en un grupo de jóvenes marginados enganchados a la heroína y "sin futuro". Si bien encuentra en *Trainspotting* muchos de los atributos asociados con lo *queer*, entre los cuales el fracaso y una crítica feroz de la "vida normal", Halberstam encuentra la novela "demasiado hetero-masculina" (92) como para merecer —que valga el término— inclusión en el oscuro panteón de lo *queer*. Sin descartar en absoluto su argumento, que ve en la homofobia la descalificación de lo *queer*, cabe cuestionar si la homofobia de los marginados, los pobres y los discapacitados es la misma que la de los ricos y poderosos, con frecuencia perfumada con una tolerancia que Herbert Marcuse llamara "represiva". La pregunta que formula Néstor Perlongher en su ensayo "Matan a una marica", "¿de qué se habla cuando se habla de violencia?" (36) se presta, entonces, a otras: ¿de qué se habla cuando se habla de homofobia? ¿De qué se habla cuando se habla de misoginia? ¿Desde qué estratos económicos se articulan y manifiestan? ¿Cuáles son sus sujetos de enunciación y sus instrumentos de ejecución? A Perlongher, la cuestión de la violencia, y más específicamente la violencia ejercida contra los homosexuales, lo lleva a preguntarse: "¿cuáles son las fuerzas en choque, cuál el campo de fuerzas que afecta su entrechoque?" (37). A diferencia de Halberstam, para quien lo "unqueer", en base de una excesiva carga "hetero-masculina" (92), parece demarcarse y desmarcarse claramente de lo "queer", Perlongher atiende a las oscuras imbricaciones que hacen que entre "toda la gama de vividores, lúmpenes, desterrados, fugados o simplemente confundidos, pasajeros en

tránsito por las delicias del infierno, suel[a]n reclutarse los propios ejecutores de maricas” (39) y, desde luego, de mujeres también.

En otro ensayo, “Avatares de los muchachos de la noche”, Perlongher insiste en la existencia de “cierta relación de contigüidad entre las marginalidades sexuales (que atentan contra el orden de la reproducción sexual) y económicas (que atentan contra el orden la producción social); lazo entre homosexualidad y marginalidad que se mantiene vigente a despecho de los reclamos de la dignidad de los homosexuales más modernizados” (47) y a despecho de la “alianza entre negocio y transgresión” (12) que critica, desde una postura distinta, Ana de Miguel. Es decir, lejos de trazar una línea divisoria entre, por ejemplo, drogadictos machistas y maricas promiscuas, Perlongher habla de redes y enredos, cruces y entrecruces, flujos y derivas. Anticipa y en muchos respectos ahonda, pues, lo que luego se presentaría, desde el Norte, como la radicalidad *queer*, declarando que “[e]s preciso evitar la tentación de pensar [los personajes de esta red de tránsitos] en tanto ‘identidades’, para verlos en cambio como puntos de calcificación de las redes de flujo (de las trayectorias y los devenires del margen)” (47). Consciente de los peligros de una formulación excesivamente teórica, precisa que estas redes y relaciones “no se limita[n] al plano abstracto sino que se denota[n] en las solidaridades prácticas que se establecen entre los diversos marginales” (47). Mediante la referencia a las “solidaridades prácticas”, en medio de un discurso más característico del aula que de la calle, Perlongher deja abierta, en el sentido de irresuelta, una problemática que Halberstam parece clausurar. Dicha problemática también acarrea todo un reto: el de no conceder a los poderes fácticos, sin más, esa “mano de obra” hetero-masculina homófoba, misógina y racista que constituye “la base militante” de políticos reaccionarios a lo largo y ancho del mundo. En términos más polémicos, lo *queer* —y el reto radical que presuntamente encierra— no abarca solo a la loca, sino también al marginado, al “delincuente” que la agrede, situación admirablemente descrita por Lemebel en una crónica de *La esquina es mi corazón*, “Las amapolas también tienen espinas”, que guarda una relación tanto temática como retórica con “Matan a una marica” de Perlongher y que dramatiza la conjunción de misoginia y homofobia que la antropóloga cultural Gayle Rubin identifica como pilares estructurales del orden patriarcal.<sup>9</sup>

---

9 Es interesante notar que McRuer, quien reconoce que tanto la comunidad LGBT como la de los discapacitados tiene sentidos de identidad y orgullo hartos definidos, se inte-

Dieter Ingenschay ofrece —en un artículo sobre la memoria gay en las transiciones políticas de España, Argentina y Chile— una interesante vuelta de tuerca a la curiosa totalización y negación de tiempos y sujetos que marca la obra de Edelman, Leo Bersani y otros paladines del llamado “giro antisocial”. Ingenschay reconoce que no hay “uniformidad, sino tensiones y discusiones dentro de las respectivas naciones” y que las transiciones, rupturas y continuidades, las formulaciones del fracaso y de la no futuridad, pueden variar considerablemente de país en país, de región en región, de poblado en poblado, de barrio en barrio y, cómo no, de persona en persona (85). Reconoce además que “el gran tema de la cultura de la memoria”, tan importante en países que han experimentado regímenes dictatoriales e inevitablemente involucrado en concepciones de futuridad y fracaso, es de una importancia especial en aquellos países que han experimentado regímenes dictatoriales y desapariciones masivas. Afirmar, en resumen, que la violencia “no es una cuestión particularmente gay” —o *queer*—, sino que abarca una gran diversidad de identidades genérico-sexuales, entre ellas las de las mujeres heterosexuales (91). Las “identidades fracturadas” de las que habla Óscar Contardo, citado por Ingenschay, son, sin duda, “homosexuales”, pero también son “heterosexuales”, entre muchas otras. Tanto es así que, en estas y otras partes del mundo en las que lo simbólico y lo real se articulan y desarticulan en otras lenguas y en las que otros pasados y presentes informan otros futuros, el verdadero “*queer* alternativo” consistiría en la diversificación y dispersión, tal vez incluso en la suspensión si no en la supresión, de este vocablo clave, demasiado clave.

Es importante aclarar, de todos modos, que la presencia de términos y conceptos como “*queer*” procedentes de otros idiomas no constituye en sí un problema insoslayable —o solo desde una óptica purista o esencialista—. Después de todo, la importación, la imitación y la apropiación, como bien reconoce José Luis Ramos Rebollo en su estudio sobre Anarcoma, el personaje principal de dos historietas de Nazario, son prácticas que gozan de una larga y variada tradición dentro de la cultura sexual minoritaria y alternativa. Designado por Mérida Jiménez como “uno de los pilares fundacionales de la cultura *queer* española. O, si preferimos, de la cultura española más ‘mariconá’” (citado en Ramos Rebollo, 2006), Anarcoma combina

---

resa por aquellos lugares, caminos y contactos en los que no se dé por sentado que una persona sea “miembro de una comunidad x, y o z” y en los que “incluso puede haber sospechas acerca de la inclusión de aquella persona” en una comunidad determinada (151).

no solo anarquismo y carcoma, sino que se apropia determinados rasgos tanto del cine comercial de Sara Montiel como del cómic marginal norteamericano. Dicha apropiación constituye lo que Alberto Mira designa como una “estrategia” que ayuda a “fortalecer (discursivamente) las identidades homosexuales”, pero no de modo perenne y permanente, ya que “[l]a apropiación no establece verdades, sino que produce un discurso provisional, provocativo, encaminado a conseguir unos fines” (citado en Ramos Rebollo, 207) que, una vez “conseguidos”, pronto pueden abrirse a otros. La referencia a un discurso provisional en relación con el fortalecimiento de las identidades homosexuales es importante en la medida en que introduce una provisionalidad estratégica, frente al ya más familiar esencialismo estratégico dentro de una cultura o comunidad.

Es aquí donde el *discurso provisional* —un decir dado, al menos en parte, al desdecir— se liga a la *comunidad efímera* que Segarra pondera en su bello ensayo sobre la poesía de Maria Mercè Marçal, “la escritora lesbiana pionera y emblemática en la literatura catalana” (231). A través de la textura poética de Marçal, Segarra elucida una preocupación que comparten en mayor o menor grado todos los artículos del volumen presente: a saber, la comunidad. Incluso en aquellos artículos que se enfocan en escritores, artistas y obras específicos e individuales —de hecho, aquí, la mayoría— se percibe la impronta espectral y fisurada de algo comunitario, algo como la dimensión colectiva de la utópica “otra economía de los cuerpos y los placeres” de Foucault que Chappuzeau menciona en relación con la opción —u oposición— *queer*. Mediante un sabio empleo de ideas elaboradas por Giorgio Agamben, Hannah Arendt, Judith Butler y Jean-Luc Nancy, Segarra reivindica “el potencial subversivo y enriquecedor de la comunidad, vista desde la heterogeneidad y la distancia, en lugar de la homogeneidad y la adhesión fusional de los miembros que la componen” (233). Lejos de reafirmar una estructura de mera oposicionalidad, tal y como hacen tantos otros, Segarra aboga por una teoría y práctica de la parcialidad y la mutación:

la comunidad no como una afirmación de determinadas características o propiedades que nos reunirían con otros individuos semejantes (por ejemplo, ser catalán, pero también ser mujer, o lesbiana...), sino como una ‘expropiación’ de nosotros mismos, es decir, no como algo que vendría a ‘colmar’ la brecha que existe entre los individuos sino como aquello que se sitúa en este vacío, en el ‘entre’ (236).



Este “entre” difícilmente se deja cuajar como “pura negatividad” ni tampoco, obviamente, como pura positividad. Más bien, señala el espacio y el tiempo promiscuos de la mixtura, la diferencia y la interseccionalidad que promueven, con tanta razón, Lawrenz y Galindo Zapata, para quienes la disidencia sexual y las sexualidades minoritarias no se pueden desligar de “todas las categorías de desigualdad social” y muy destacadamente entre ellas las económicas (106).<sup>10</sup> El “entre” —que para Perlongher es donde “entra” un “devenir” que “no va de un punto a otro” (68)— señala, en fin, la mutabilidad —siempre coyuntural, situada y desigual— del poder y de la resistencia, del éxito y del fracaso, del “fráxito” pues. Porque si los logros y avances en el ámbito de los derechos civiles pueden significar el fracaso y la “discapacitación” de la disidencia más recalcitrante y radical, este mismo fracaso, esta misma “discapacitación”, puede significar un éxito a contrapelo, un éxito nunca exitoso del todo y, por eso mismo, siempre atento a la necesidad de la crítica, la resistencia y la lucha —sean los que sean los términos, siglas o lenguas que se empleen—.

## Bibliografía

- Berlant, Lauren (2011): *Cruel Optimism*. Durham: Duke University Press.
- Edelman, Lee (2004): *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Durham: Duke University Press.
- Epps, Brad (2005): “La ética de la promiscuidad: reflexiones en torno a Néstor Perlongher”, en *Iberoamericana* 5.18, pp. 145-164.
- (2007): “Retos y riesgos, pautas y promesas de la teoría *queer*”, en *Debate Feminista* 18.36, pp. 217-270.
- Foucault, Michel (1971): “Nietzsche, la généalogie, l’histoire”, en *Hommage à Jean Hyppolite*. Paris: Presses Universitaires de France, pp. 145-172.
- (1963): “Préface à la transgression”, en *Critique* 195-196, pp. 751-770.
- Halberstam, Judith (2011): *The Queer Art of Failure*. Durham: Duke University Press.
- Halperin, David (1989): “Sex Before Sexuality: Pederasty, Politics, and Power in Classical Athens”, en Martin Duberman, Martha Vicinus y George Chauncey, Jr. (eds.), *Hidden From History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past*. New York: Meridian.
- Hessel, Stéphane (2010): *Indignez-vous!* Montpellier: Indigène.
- Jeffreys, Sheila (1994): “The Queer Disappearance of Lesbians: Sexuality in the Academy”, en *Women’s Studies International Forum* 17.5, pp. 459-472.
- Johnson, Barbara (1980): “Nothing Fails Like Success”, en *SCE Reports* 8, pp. 7-16.

---

10 Estas categorías incluyen, de modo tan insistente como difícil, a los “marginados hetero-masculinos” que Halberstam califica de “decididamente ‘unqueer’”.

- Johnson, Merri Lisa (2015): "Bad Romance: A Crip Feminist Critique of Queer Failure", en *Hypatia* 30.1, pp. 251-267.
- Kafer, Alison (2013): *Feminist, Queer, Crip*. Bloomington: Indiana University Press.
- Lemebel, Pedro (2000): "Crónicas de Nueva York (El Bar Stonewall)", en *Loco afán: Crónicas de sidario*. Barcelona: Anagrama, pp. 70-72.
- Lopes, Denilson (2016): "Por una nueva invisibilidad", en Lucas Martinelli (ed.), *Fragmentos de lo queer. Arte en América Latina e Iberoamérica*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, pp. 27-40.
- Marcuse, Herbert (1965): "Repressive Tolerance", en *A Critique of Pure Tolerance*. Boston: Beacon Press, pp. 81-117.
- Martinelli, Lucas (2016): "Fragmentos de lo *queer*: arte en América Latina e Iberoamérica", en Lucas Martinelli (ed.), *Fragmentos de lo queer. Arte en América Latina e Iberoamérica*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, pp. 17-25.
- Miguel, Ana de (2015): *Neoliberalismo sexual: El mito de la libre elección*. Madrid: Cátedra.
- Moscoso Pérez, Melania y Soledad Arnau Ripollés (2016): "Lo queer y lo crip, como formas de re-apropiación de la dignidad disidente: una conversación con Robert McRuer", en *Dilemata* 8.20, pp. 137-144.
- Peers, Danielle, Melisa Brittain y Robert McRuer (2012): "Crip Excess, Art, and Politics: A Conversation with Robert McRuer", en *The Review of Education, Pedagogy, and Cultural Studies* 34, pp. 148-155.
- Perlongher, Néstor (1997): *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue.
- Rubin, Gayle (1975): "The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex", en Rayna R. Reiter (ed.), *Toward an Anthropology of Women*. New York: Monthly Review, pp. 157-210.
- Samuels, Ellen (ed.) (2003): *Desiring Disability: Queer Theory Meets Disability Studies*. Número especial de *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 9.1-2.
- Santiago, Silviano (2000): "O entre-lugar do discurso latino-americano", en *Uma literatura nos Trópicos: Ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, pp. 9-26.

# **Porno activismo en democracia: los casos del Colectivo de Disidencia Sexual (CUDS) y José Carlos Henríquez (Camilo)**

Fernando A. Blanco  
*Bucknell University*

Podría escribir novelas y novelones de historias precisas de silencios simbólicos. Podría escribir en el silencio del Tao con esa fastuosidad de la letra precisa y guardarme los adjetivos para la lengua proscrita. Podría escribir sin lengua, como un conductor de CNN, sin acento y sin sal. Pero tengo la lengua salada y las vocales me cantan en vez de educar [...] Podría escribir con las piernas juntas, con las nalgas apretadas, con un pujo sufi y una economía oriental del idioma [...] Pero no vine a eso.  
(Pedro Lemebel, 279)

Comienzo la reescritura de este artículo un mes después de la muerte del escritor chileno Pedro Lemebel (1952-2015). A modo de epitafio, me digo, mientras pienso en su deceso como en un modo de hacer política que nos abandona en Chile. Aquella donde el cuerpo homosexual, proscrito por deseo y militancia, era centro y norte del reclamo frente a su exhumación tardía, su desaparición macabra, su linchamiento moral o su acribillamiento clandestino. Una política de lo efímero (Phelan 146) en la que la mirada se fundía con el cuerpo para desandar los códigos binarios, las desigualdades estructurales que habían ayudado a reproducir la dictadura, el peso del sida liberando identidades que reclamaban estatuto ciudadano o la búsqueda de los desaparecidos en el desierto, el mar y la montaña.

Lo recuerdo en este último encuentro en la Fundación López Pérez, encorvado en su silla de ruedas mientras me dice con los ojos clavados en la pared “la Frida no envejeció, yo sí. Yo soy la Frida envejecida”. Al instante siguiente una dignidad ancestral lo alienta mientras apura una última *performance*. Una intervención de sustitución y adición de términos, signos, materiales y lenguajes rearticulados en su cuerpo sometido al espacio del

acontecer del *performer* y su audiencia, la clínica para enfermos de cáncer donde vuelve a ingresarse este verano.

Lemebel cavila unos segundos hasta que comienza a darnos órdenes. Carga la memoria, afila sus lealtades echando mano de la metonimia como herramienta de resignificación. Fantasea con precisión inequívoca la proyección a la que nos convoca liberando el potencial asociativo del pensamiento imaginativo para hacerlo rodar hasta las orillas de la historia. Por contigüidad y desplazamiento reconfigura la máquina política de su escritura corporal haciendo que el cuerpo enfermo homosexual nos “hable” antes de desaparecer una vez más del espacio simbólico y de su remanente Real. La alianza con lo femenino es repetida sagradamente por Lemebel aquí. Habla la “Frida vieja”, la “Yegua enferma”, la “Frida enferma” hasta hacernos verlas al mismo tiempo aconteciendo frente a nosotros.

Uno a uno los que estábamos allí fuimos siguiendo sus órdenes metalizadas por la mecánica médica inserta en el boquerón de su garganta. Cada cual aportó con algo. Un collar de plata con un ámbar inmenso, la bandera del partido comunista anudada en su cintura como un faldón cubriéndole las piernas desnudas, un *foulard* hecho turbante amarillo sobre un pañuelo palestino en la cabeza y el maquillaje, las cejas repobladas hasta la mitad de la frente, los ojos ribeteados en negro, los labios opacos. Recubre minuciosamente su enfermedad en el delirio de un orfebre, es Frida oculta en su corsé agujijoneada por el dolor transido de su espalda. En el segundo posterior está frente a nosotros, espléndido en sí misma, sumido en el abandono del personaje. Faraónica, monumental, desafiante como en “El último beso de Loba Lamar (crespones de seda en mi despedida... por favor”, la Loca nos acecha. Esfinge moruna, aindiada, punzándonos con el acertijo de su rabia. Nos ordena fotografiarlo sin demora, sabe que el cuerpo y el dolor atrapados en la *Mirada* no durarán mucho más. Dirige la sesión, calcula distancias, mide planos, angula su cuerpo con la geometría de la sala, contra el horizontal del piso, cuenta los grados del lente frente a sí. Lucidez matemática apurada por la morfina que delira en el *performero*. Su cuerpo y su voz enmudecidos al centro. Es ahora una vieja chamana en medio del pasillo blanquecino del hospital.

Otros antes que él le precedieron en la utilización de la *performance* corporal como eje de proyectos contestatarios, donde la teatralidad de la intervención plástica frente al poder se articula en la recodificación de sistemas de opresión culturales, sociales y políticos a los que se les opone la agencia de un cuerpo liberado por la manipulación del *performer*. Francisco Cope-

llo (1936-2006), Carlos Leppe (1952-2015), el mismo Colectivo CADA (1979-1985), Elías Adasme (1955-) o las propias Yeguas del Apocalipsis (1988-1997) abordaron desde la materialidad de cuerpos y signos expuestos en la ciudad la crítica del sistema, de las instituciones, la dictadura y en el caso particular de los artistas homosexuales, el de la subjetividad cultural heterosexual. Hoy, sin Lemebel, sumidos en la intemperie de una democracia que exagera la propiedad privada, ocupados en una lucha cuerpo a cuerpo que sostiene la disciplina del consumo solo nos resta convocar de cuando en cuando ese ‘loco afán de la mirada marica’ que incomoda para hacer de tripas corazón y dejarnos tomar por la voz y el cuerpo de ‘la Loca’.

\*\*\*

Vuelvo a este artículo de luto por la política del cuerpo en el que quisiera revisar las tensiones conceptuales a las que se enfrenta hoy el movimiento social por derechos de emancipación sexual en su dimensión política de demandas y regulación en contra de los lenguajes y las prácticas que, desde la literatura, la *performance* activista y las artes visuales, postulan una ética post-derechos humanos radical, no regulatoria ni normalizante en el Chile de la post-transición.

En este contexto propongo conjugar dos dimensiones en las cuales se repolitiza el espacio social por parte de la disidencia sexual en una escena ciudadana de post-memoria o post-verdad<sup>1</sup>. Por un lado, por medio de la continuidad en la implementación en lo público de políticas de la memoria en las que la sexualidad es ahora eje de los reclamos por ciudadanía (normas y derechos) —activismo de base social histórica— y por otra, desde la facción de los sujetos en revuelta-activismo alternativo de base académica, artística y popular —donde la demanda se traduce en la autorreflexión sobre los propios lenguajes y discursos en los que y con los que se aborda el desafío de sostener la diferencia sexual en lo público y lo simbólico renuente a la normalización liberal—.

Examinaré en particular los casos del CUDS (Colectivo Universitario de Disidencia Sexual), los trabajos visuales de Felipe Rivas San Martín y el proyecto pornoterrorista de José Carlos Henríquez llevado adelante a través de las redes sociales y su blog *Mi Botadero*.

---

1 Para una mayor discusión sobre estos términos y sus debates, véase <<http://www.hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-72>>.

\*\*\*

En el contexto producido por una democracia deficitaria o incompleta<sup>2</sup>, construida en la medida de lo posible y hegemonizada por las élites del país en la toma de decisiones e interlocución ciudadana, declaraciones como la siguiente, hecha por la presidenta Bachelet a propósito del trámite legislativo del AVP-Acuerdo de Vida en Pareja —hoy Unión Civil—, deben ser tomadas con cautela y sin triunfalismos efectistas para los movimientos de derechos de las minorías sexuales. Para la presidenta,

[...] las democracias modernas exigen que el despliegue pleno del individuo ocurra respetando sus particularidades, reivindicando su libertad y su derecho a la diferencia, y exige que el entramado de nuestras relaciones sociales se construya articulando esa diferencia y no anulándola. Esa articulación es, cómo no, una gran tarea, es el desafío que tiene por delante este Chile que queremos que sea de todos, es la gran pregunta de la democracia y es la gran misión de cada proyecto político...

Enfatizando que la idea es “garantizar *ciertas* condiciones básicas de respeto y no discriminación a nuestras diferencias, y el piso básico es derrotar las desigualdades en sus múltiples rostros”. Continúa, Bachelet “[s]in un avance compartido de dignidades y derechos comunes, además de la igualdad de oportunidades, no tenemos cómo procesar y articular nuestras diferencias, y ellas se vuelven en antagonismo”<sup>3</sup>. Estas declaraciones se vierten en medio de una coyuntura problemática para los movimientos de minorías sexuales, el que se ha venido gestando desde el gobierno anterior dominado por la centro-derecha (Sebastián Piñera, 2010-2014). A diferencia del pasado dictatorial en el que claramente la disidencia político-cultural estaba del lado contrario al gobierno militar, en la actualidad dos sectores, al menos, se disputan la representatividad de las minorías sexuales en el campo social y cultural. Por una parte, el histórico MOVIMIL asociado con agrupaciones como MUMS y otras de base popular, y por otra, la recién

---

2 Para una contextualización de la noción de ‘democracia incompleta’ en el caso de Chile, véase Garretón.

3 Declaraciones de la presidenta Michele Bachelet aparecidas en la versión *online* del diario *The Clinic*: <<http://www.theclinic.cl/2014/06/04/bachelet-sobre-el-avp-debemos-reconocer-y-garantizar-legalmente-las-diferentes-opciones-de-afectividad/>> (consultado el 10 de junio de 2014).

temente creada Fundación IGUALES, vinculada con la centroderecha y la élite económica. Ambos conglomerados han reproducido en sus discursos y campañas las diferencias estructurales que la población chilena manifiesta en términos de inequidad social, educativa, de salud, y, en particular, patrimonial. El capital de *lobby* político de IGUALES —dirigida en sus inicios por el escritor Pablo Simonetti— y la lucha histórica de agrupaciones como el MOVİHL y el MUMS —con Rolando Jiménez y Jaime Parada a la cabeza— ha generado un nuevo escenario para las demandas de las minorías sexuales en el país.

En este enfrentamiento, las retóricas utilizadas para la legitimación de derechos de los grupos LGBTQ por parte de ambos lados han coincidido en relevar el discurso de los derechos humanos, la discriminación homofóbica, la inequidad civil, la paridad de género e identidad sexual con un acento claro en la victimización del homosexual y su circunstancia trágica. Pero, sobre todo, se han abocado a defender el acceso y goce legal a modos de convivencia e instituciones que garanticen patrimonial y civilmente las uniones y la familia. Un modelo optimista de reparación cuyo alineamiento jurídico-legislativo con el concierto global y la historia de los logros del movimiento LGBT en la región pareciera ser garantía suficiente de credibilidad y consistencia política para el éxito a mediano plazo de estos reclamos. Uno de los ejemplos de este paradigma normalizador es la hegemonía retórica del discurso amoroso, del derecho a tener familia y del romanticismo homoparental catalizadores todos del debate legislativo y la consecuente empatía social, a la vez que eficaz purgante de las tramitaciones en congresos y senados. La reapropiación por parte de la derecha y hoy del gobierno de la Nueva Mayoría de las discusiones ciudadanas en torno a identidad de género e identidad sexual defendidas en el pasado por sectores cercanos a la izquierda histórica popular pone además a los diferentes grupos de ‘disidentes’ en posiciones enfrentadas en las que el vector de la clase social permea completamente el espectro de las demandas y las alianzas entre los constituyentes.

Y es que las cosas no han cambiado drásticamente, excepto para aquellos que se acomodan fácilmente a las nuevas condiciones políticas de ciudadanía sexual ofrecidas por el modelo liberal para el cual no cuentan ni la clase social, ni la falta de capital cultural, ni la raza, ni la precarización trans y travesti. Son ciertos, no lo podemos negar, los avances en materia legislativa en la región y en particular en el país. Contamos con la despenalización de la sodomía en 1998, el acceso a seguros de salud y cobertura estatal de los tratamientos VIH-sida (2001-2014) y la más reciente Ley Zamudio o

Ley Antidiscriminación<sup>4</sup>. Sin embargo e inesperadamente, la mayoría de las medidas legales en favor de las minorías sexuales como las mencionadas han sido patrocinadas y sancionadas por el gobierno de Sebastián Piñera. Convirtiéndose de manera paradójica la derecha liberal en uno de los principales defensores de la lucha anti homofóbica<sup>5</sup>. El trabajo llevado adelante desde una política de modernización legislativa y de superación de los antagonismos del pasado dictatorial impulsada por el llamado ‘lobby gay’<sup>6</sup> explicaría los éxitos del movimiento al interior de una coalición de fuerzas reformistas de centro y centro derecha.

Un segundo escenario, sin embargo, es el que se construye desde la trama cultural. Los últimos años han visto una densidad simbólica particular en los ámbitos visual, teatral y cinemático en relación con estéticas en las que lo sexual es tema y rema de sus poéticas. Artistas plásticos como José Pedro Godoy (1985-), en el que se mezcla el paisaje del porno industrial digital con el imaginario ochocentista, o Guillermo Lorca García Huidobro (1984-), cuyo trabajo expresionista-gótico recupera el registro de escenas de infancia perturbadoras que reposicionan en la escena plástica lenguajes y experiencias no hegemónicos que hacen repensar las coordenadas de lo sexual en la sociedad chilena desde el lado de la exploración de la intimidad, los deseos y el erotismo diversos acordes con el cambio en los contratos y el modo de goce característico de las sociedades capitalistas contemporáneas (Žižek 1999, Araujo 2009, Blanco 2010). El cine nos ofrece otros ejemplos concretos. Siguiendo a la señora *Chacotero sentimental* (1999) de Cristián Galaz, una especie de confesionario público-mediatizado de los secretos íntimos de los chilenos, películas como *Joven y alocada* (2012) de Marialy Rivas, *Mapa para conversar* (2011) de Constanza Fernández o *Muñeca* (2008) de Sebastián Arrau retoman al protagonista joven para explorar cómo se

---

4 Véase Nieto Fernández y Parada Rodríguez.

5 Solo recientemente, durante el primer año de gobierno de Michelle Bachelet y tras más de cinco años de tramitación legislativa, se ha aprobado en Chile el llamado Pacto de Unión Civil (antes AVP-Acuerdo de Vida en Pareja). En él se estipula que es “un contrato celebrado entre dos personas naturales, de sexo diferente o del mismo sexo, para organizar su vida en común”. La ley permitirá la regulación de la convivencia de hecho de parejas hetero y homosexuales, aunque deja la duda de si la posibilidad de pensar en un matrimonio igualitario para la comunidad LGBTQ es algo que pueda estar en el horizonte de la legislatura chilena.

6 La categoría se identifica en Chile con los sectores asociados a la Fundación IGUALES, ya sea en términos de capital político, social, económico o simbólico.



resuelve en él la herencia del pasado frente al peso del futuro encarnada en las utopías paternas. La primera película nos enfrenta con Daniela, una chica bisexual y evangélica que explora su identidad erótica por medio de un blog en el que dialoga con sus seguidores sobre los “pecados” de su “choro en llamas”. En *Mapa para conversar* el pasado y el presente se anudan en torno a la discusión sobre la sexualidad de las protagonistas, donde una madre y una hija negocian el lesbianismo de la segunda y el pasado político de la primera a propósito del *coming out* de Javiera y su relación con una diseñadora de páginas web porno. En la película de Arrau se nos lleva a los mundos globalizados por medio de la anécdota de la venta de espermios de un joven gay a una ciudadana española el mismo día en que asume Michele Bachelet. La anécdota pone a los adolescentes “colizas” de clase media acomodada al centro de la experiencia que ilustra las nuevas configuraciones subjetivas y contratos sociales modalizados por las narrativas neoliberales. Finalmente rematamos con el director Wincy “Conectado” Oyarce y su trilogía esperpéntica compuesta por los filmes *Empaná de pino* (2008), una exploración de los mundos urbanos proletarios y prostibularios en clave grotesca y melodramática; *Otra película de amor* (2010) y el corto *Niño bien* (2013), en las que se reimaginan dos “escándalos” morales que sacudieron la sociedad chilena: casos de pedofilia al interior de iglesias y colegios católicos junto con la sanción judicial de prácticas sdomasoquistas, abuso sexual y prostitución infantil presentes en casos como los del empresario Claudio Spiniak y el sacerdote Fernando Karadima.

Esta geografía imaginaria de la representación de adolescentes *queer* en el texto cultural chileno nos alerta sobre la manera en la cual las diferentes generaciones negocian su mutua inclusión en el paradigma societal. En particular, nos hablan de la movilización de los límites y expectativas que los padres han modulado con su trabajo frente al potencial de experimentación que los jóvenes les devuelven desde su inconformidad identitaria, sexual y moral, ya no política.

El cambio en el tono y el marco de los reclamos que proviene de generaciones más jóvenes, superando la escena de memoria y los protocolos instalados de interlocución entre estado, historia y ciudadanía que ella nos proveía, nos alerta sobre los nuevos escenarios en los cuales se juega la construcción de la sociabilidad en Chile y el lugar que los reclamos por emancipación sexual ocupan en ella. Claramente, la compulsión legal por saber del pasado —fuente de resguardo moral y ético para el restablecimiento de lo político— queda superada (aunque no resuelta) en el paradigma de la

post-verdad realineando la post-democracia, la retórica legal de sanciones, derechos, obligaciones, víctimas y victimarios al campo de la sexualidad —un campo de debate permanente en el que la noción de individuo, ciudadano y persona conflictúan el sentido común humanista—, la “sexualización insistente y generalizada de las subjetividades” en lo público (Giorgi, 152). Los nuevos desafíos de una democracia en formación traen consigo el advenimiento de nuevos sujetos y modos de habitar lo público y lo privado. Si víctimas y victimarios lo son ahora en virtud de sus deseos e identidades individuales, ya no como sujetos colectivos comandados por la ideología, aun cuando sea común, el norte de la salvación de la comunidad de la amenaza de su exterminio, ¿qué hacer cuando lo social ya no está anclado en el lazo social sostenido en la memoria política sino en la múltiple combinatoria de goces y deseos que los individuos reclaman como nuevos derechos y éticas en tiempos del post-porno? Tal como lo plantea Gabriel Giorgi existiría una “nueva inflexión en las discusiones sobre ‘identidad’ y ‘singularidad’ en las culturas de la sexualidad” (149), destacando el esencialismo de las posturas de lo gay, manifiesta en un modo de ser versus la plasticidad en el ejercicio de la construcción de esa misma subjetividad a partir de una serie de prácticas conectadas a su dimensión performática, inestable y cambiante. Es lo que él llama la imposibilidad de los lenguajes políticos de captar “*los eventos del deseo*” (150), pues su función es producir un sujeto para el estado de derecho y no dar cuenta de la variabilidad fenomenológica de sus actos.

## El CUDS y otras malas hierbas

En este contexto es que han aparecido en los últimos años una serie de grupos que reclaman desde un paradigma de derechos muy distinto al de los derechos humanos, pantalla valórica que operó como sostén simbólico durante la época de las justicias transicionales. El modelo de estos movimientos se vincula con la teoría social y cultural *queer* y los post-feminismos. En particular, con la aparición de una “escena anti social” en la que los reclamos pasan por una nueva definición de la autonomía, la autodeterminación, la contradicción, debatiéndose entre el deshabitar de lo social tal y como lo entendemos en la lógica liberal y la pertenencia al mismo bajo nuevos anclajes y contratos<sup>7</sup>.

---

7 Véase Berlant y Edelman.

Con un poco más de 12 años de vigencia el CUDS —Colectivo Utopico Universitario de Disidencia Sexual— ha desarrollado un trabajo de reflexión y concientización social desde el entrecruzamiento de la academia y el activismo. Entre sus miembros fundadores se cuentan jóvenes pertenecientes a la academia, tanto de las áreas de las ciencias sociales, como de las humanidades y las llamadas ciencias duras. Autodenominados *cuir*, los miembros del colectivo apuestan por una alteridad crítica basada en una demanda por acción y agencia social no discriminatoria y de carácter antiburgués y capitalista. Sus reclamos por el reconocimiento civil y cultural de una identidad de género y opción sexual no hegemónicas luchan en contra del menú liberal de orientaciones y gustos impuestos por el liberalismo económico y político de la primera transición y el primer gobierno democrático de derecha post-dictadura. Dentro de sus principios destaca la construcción de genealogías teóricas y críticas disidentes (marxismo, feminismo[s], anarquismo) emparentadas con la teoría *queer* noreuropea, al tiempo que con los feminismos radicales e indígenas latinoamericanos. Reconocen afinidades reflexivas con el pensamiento de autores como Marx, De Lauretis, Warner, Edelman, Butler, Bersani, Preciado y, en la región latinoamericana, con la crítica y teórica de la cultura Nelly Richard. Su crítica más radical es contra la ilustración simbólica de la propuesta social emancipadora o revolucionaria característica del periodo anterior, en favor de una fractura de los marcos institucionales y sus discursos de mano de una voluntad de “encarnamiento” en prácticas activista en la calle, la *performance* y la escritura. Nelly Richard define su poética y sus principios políticos como los de un colectivo con un domicilio de hablas intra y extra “muros” —localizados en la academia, la calle y la web— e inspirados en el agotamiento del feminismo institucionalizado (160-161). El proyecto central se articula en torno a la siguiente formulación en cita bibliográfica-política: “La Disidencia sexual implica una apuesta crítica a las políticas que gobiernan nuestros cuerpos, subjetividades y todas las representaciones que dejan una impronta sobre ellos. Por esto mismo la Disidencia sexual va más allá de visibilizar las problemáticas que inscriben a ciertos cuerpos como minoritarios o excluidos”<sup>8</sup>.

Jorge Díaz, uno de los fundadores del CUDS, define su proyecto —a propósito de sus vínculos con el post-feminismo y su condición de disidentes sexuales— en los siguientes términos:

---

8 Véase “Manifiesto”, en <<http://disidenciasexual.tumblr.com/>>.

existe una apuesta política que como disidentes sexuales hacemos con el feminismo, con sus imbricadas formas, con un feminismo polisémico, amplio, un feminismo quimérico donde encontrar nuestros espacios, siempre locales, abiertos y nuevas prácticas y manifestaciones de lo político en nuestros cuerpos, de nuestras interrupciones [...] nos posibilitó en rebeldía y compromiso (8).

### **“Dona por un Aborto Ilegal”**

Una de sus campañas emblemáticas ha sido la controvertida “Dona por un Aborto Ilegal”. En ella, como en otras intervenciones, se realiza un reciclaje crítico de contenidos referenciales de discursos hegemónicos en los que la imagen y su potencial semántico se reinterpretan. En esta campaña-acción de arte, grupos de activistas se sitúan en calles emblemáticas de la capital que acogen tradicionalmente colectas públicas patrocinadas por instituciones conservadoras (grupos pro-vida) con el fin de parodiarlas para posteriormente subir el registro a la red en sitios creados para ello. En esta acción en particular se despliegan carteles, mientras los voluntarios interactúan con los transeúntes para solicitarles cooperación económica. Muchos de los paseantes donan en el sobreentendido de que es una campaña antiaborto y algunos pocos disputan con ellos. En esta *performance* el ejercicio es despojar al feto de la potencia de su humanidad ventrílocua —la derecha lo hace hablar y cantar en sus *spots*— para resituarlo paródicamente dentro del sistema del arte con la cita “Esto no es un feto”. El referente Magritte se vuelve un contenido reciclado, llamado por ellos “abortista”. Al mismo tiempo recurren a la *performance* escenificada de la marcha social, reciclando el imaginario de la protesta ciudadana, característico de los tiempos dictatoriales por medio de la intervención visual de espacios públicos —muros en este caso— como una parodia al recurso del siluetazo de los desaparecidos. Levantan de este modo un referente radical e inhóspito para el debate sobre el tema del aborto como derecho femenino y de salud en el que los resabios imaginarios de la lucha por derechos sexuales y los discursos históricos del pasado infiltran el texto paródico volviendo el cuerpo femenino un territorio de disputa de sentidos y derechos. Como plantea el filósofo Sergio Rojas, no existe en ellos la intención de instalar un imaginario como en las épocas anteriores (CADA-YEGUAS-ESCENA DE AVANZADA), sino de producir un vaciamiento cultural de las políticas públicas concertacionistas

y de la derecha —el llamado consenso—, pues el rendimiento crítico de sus intervenciones se produce más bien en el ámbito de los signos más que en el trámite social hacia lo político como ocurría en el arte de la vanguardia de los setenta y ochenta, donde el cuerpo homosexual proletario e indígena, por ejemplo en el trabajo de las Yeguas del Apocalipsis, generaba en su filiación con lo femenino una regimentación simbólica refractaria a la ideología del patriarcado militar-nacional. El derecho de la mujer a no ser madre defendido por estos grupos generó una reacción tan virulenta que fueron acusados de “asociación ilegal” (invocando una ley antiterrorista) por la organización profamilia de derecha IDEA-PAÍS<sup>9</sup>.

### Felipe Rivas San Martín

Uno de sus miembros más destacados es el artista visual Felipe Rivas San Martín. El trabajo de Rivas SM tiene dos claras vertientes. Por una parte se interesa por la pregunta por las nuevas tecnologías y su índice de efecto y transmisibilidad en los usuarios. En particular reflexiona en torno al soporte inmaterial y a la interfaz presentes en la red en tensión con los procedimientos manuales pictóricos. Aunque dentro de su programa de obra tiene lugar también la interrogación lateral a los discursos de la memoria histórica y la sexualidad disidente. En la primera etapa de su trabajo, este artista homosexual se interesa por la red y sus propiedades matéricas y funcionales: códigos, protocolos, lenguajes de navegación. Estos elementos se resignifican en su trabajo (búsqueda en la interfaz) asociados a contenidos problemáticos moralmente con los que postula una crítica a relatos fundados y circulados por una subjetividad cultural heterosexual. Obras como *Tengo un amigo homosexual y lo apoyo* (2008), *Vendo mi homosexualidad* (2009) y *Tutorial para chat gay* (2010) discuten sobre los contenidos presentes en sitios y redes sociales. En todos ellos el común denominador es la doble parodia, la artesanal del soporte (manualidad pictórica) y la discursiva, constituida por una reflexión crítica de problemáticas asociadas al ejercicio del deseo homoerótico, a sus registros corporales y protocolos sociales. Los que circulan “libremente” a través de los diferentes navegadores de Internet produciendo una ‘enervación digital’ en la que se transporta la inmensa variabilidad de los deseos humanos. En particular aquellos referidos a la sexualidad. La red

---

9 Véase <<http://www.ideapais.cl/>>.

como plataforma comercial integra la libido a una factorización económica presente en todas las búsquedas y transacciones posteriores. La interfaz se vuelve una superficie de contacto post-humano en la que vectores como la clase social, la edad y origen étnico junto con elecciones eróticas como la promiscuidad, el sexo colectivo, el *bondage* y otras declinaciones del vínculo subjetivo formado entre el deseo y el objeto de goce, son ofrecidos por un cierto menú *online*. Pensemos, por ejemplo, en la pintura *Sexo maquínico gay* inspirada por el sitio web Bad Machine Boys.

Uno de sus proyectos emblemáticos, el llamado Código Q, conjuga su política como activista con su poética como artista bajo dos registros epistemológicos: el tecnológico-comunicativo y el del sistema de la pintura. Rivas SM opera con *e-images* para llevarlas a la representación pictórica manual. Su serie de trabajos *Q(uee)R codes* “desvía por fuera de la economía del marketing a la práctica artística que emplaza una sexualidad disidente” (García 4). El ejercicio es duplicar el código QR manualmente para que pueda ser escaneado y redirigiera al usuario-espectador de obra a videos, textos o *websites* en los que “dialogan debates contemporáneos” sobre identidad de género, identidades sexuales y tecnologías de la intimidad. Este trabajo también ha derivado en obras en las que la relocalización del código QR, material, visual y electrónicamente lleva al espectador a repensar la circulación de narrativas y discursos como el de la memoria neoliberal en *The Miracle of Chile: 1981-1990*.

Su trabajo más polémico hasta el momento, sin duda, ha sido el video *performance Ideología* (2010, 2011). El video (originalmente una foto-*performance*) registra en el curso de una masturbación la eyaculación final —*cum shot*— del artista sobre un retrato del presidente Salvador Allende mientras se lee un texto de corte autobiográfico en el que Felipe Rivas superpone la “militancia izquierdista y deseo homosexual, con resonancias del pensamiento teórico contemporáneo sobre estética y política”<sup>10</sup>. La intención del artista con este trabajo es desde mi punto de vista, reflexionar sobre los efectos de convencimiento de la política en sus audiencias por medio de la contraposición de mecanismos retórico-digitales propios de la producción pornográfica contra los efectos elocutivos de la oratoria en el discurso público. Ambos actos, el del orador y el del masturbador, el de la biografía de una cierta izquierda (Allende) interpelado por la voz del artista homosexual seducido en su adolescencia por los cuerpos de

---

10 Véase <<http://www.feliperivas.com/ideologiacutea.html>>.

“compañeros” y “obreros” (Rivas San Martín) se espejean en cámara. En la contraposición y entrecruzamiento de ambos discursos e imaginarios (el ideológico y el de la sexualidad homosexual), la aceleración voluntaria de sus estrategias deseantes-perlocutivas y dramáticas, hasta llegar al paroxismo de su intención de convencimiento, nos demuestra el modo en el que ambos actos de habla ficcionalizan el control absoluto sobre la pérdida de control en la paradoja presente en lo impredecible del final buscado —consumación de la revolución, consumación de la eyaculación—. De esta manera, también Rivas San Martín acomete en contra de la “escena de memoria” por medio del uso de la retórica visual del porno problematizando la didáctica excitante de los usos comunicativos de la memoria a partir del uso de las imágenes televisivas consagradas (detenidas) por Patricio Guzmán en su trilogía *La batalla de Chile*. La escena aparece dividida en dos órdenes, uno que se corresponde con la parodia del relato histórico que concierne a la retórica de Allende (la teatralización de su puesta en escena oratoria) y el otro, el de los “régimenes deseantes” (Deleuze) de los imaginarios obreros y burgueses que el orador del video describe. A diferencia de las representaciones habituales de Allende, el trabajo de Rivas San Martín se despega del martirologio del estadista o de su satanización para colocar su trabajo del lado del desacato a la figura reverenciada por la izquierda militante. Una fotografía del rostro de Allende sobre un tablero de dibujo en un estudio de pintura, enfrenteado a su cuerpo desnudo con el pene semierecto y la voz superpuesta de los personajes de las imágenes de televisión (¿el documental de Guzmán?) y la suya describiendo sus primeros escarceos eróticos y su paso por el emblemático liceo público conocido como el Instituto Nacional. En el video observamos al protagonista-fisgón ir desde la derecha a la izquierda y de la izquierda a la derecha de la pantalla escindida, transitando su mirada entre la figura de Allende y una exaltada mujer del partido nacional. Mientras recuerda el rendimiento erótico de sus fantasías sexuales con sus compañeros de generación, la mayoría —según la narración— hijos de dirigentes políticos y sindicales de la izquierda tradicional. En un segundo momento del video, el mirón observa a los obreros en acción política pública hablándole a la cámara de Guzmán a la vez que privatizados por la industria del porno como menú de fantasías en una película X. La investidura fantasmática del líder político cede ante el impulso libidinal homoerótico del presente masturbatorio del *performer* para mostrar el marco de sujeción que el relato ideológico y el del porno producen. De manera paralela, la acción completa se ordena

como una crítica a la fetichización de la imagen de Allende por parte de la izquierda, destacando la dimensión mortuoria del rostro que se multiplica en millares de afiches en los muros de la ciudad con ocasión de la celebración de los 30 años del golpe. El rostro del presidente mártir, enfrentado a la estadística de la reproducción mecánica para asegurarnos en su multiseriabilidad la presencia del compañero sacrificado, se concentra en la operatoria masturbatoria del *performer* frente a su objeto de goce —su imagen— para dejarnos acceder a lo único verdadero de la representación: el *cum shot* final.

### José Carlos Henríquez/Camilo: “Soy un engendro digital”

El caso de este artista es peculiar. Se inicia en los talleres de poesía Moda&Pueblo, dirigidos por el poeta Diego Ramírez<sup>11</sup> para luego pasar a integrar el colectivo CUDS al que él define como “un colectivo de arte feminista en el cual las prostituciones toman peso crítico y no solo de exhibición”. En los últimos dos años desarrolla una propuesta artística en la que unifica su actividad laboral como *putx* transfeminista ejerciendo la escritura y la *performance* “porno terrorista”. Sus trabajos en el “ciber-activismo” se caracterizan por la multimedialidad en la escritura, donde opera el video, la intervención en redes sociales, el activismo político en la academia y la televisión, y la prostitución como soporte discursivo y material de sus puestas en escena<sup>12</sup>.

Tres de sus trabajos resultan interesantes para la discusión que hemos planteado en los que el objetivo central es construir e intervenir en espacios públicos disponibles en los cuales sea posible situar una ficción identitaria de un yo post-liberal hipertrofiado, anárquico y encadenado a las dinámicas del trabajo pero fuera de los circuitos asalariados liberales de profesiones y oficios. Llamada *neoliteratura* por él mismo, su poética y práctica política reivindica la “pulsión maldita del mitómano, del megalómano, del narcisista, del egocéntrico” (entrevista inédita del autor a José Carlos Henríquez, octubre de 2014) para construir espacios privados en los que es posible mantener el control absoluto sobre la experiencia disidente en lo social. Mientras la promesa de las sociedades liberales, como la perseguida por el

11 Véase <<http://moda-pueblo.blogspot.com/>>.

12 Su primer libro *#SoyPuto* aparece publicado por la Editorial Cuarto Propio en 2016.



*lobby* gay de centro derecha hoy en día en Chile, es la de acceder a lo público para establecerse legítimamente en la ley y la jurisprudencia de acuerdo con la definición de un estado garante de derechos ciudadanos iguales (ej. el matrimonio homosexual en su versión de unión civil de vida en pareja). La intervención de la generación anterior diezmada por el sida y la violencia estructural y homo-tras-lesbo-fóbica perseguía el reconocimiento del derecho a la vida digna (el paradigma social y de derechos humanos de la persona) sustentada en el acceso a derechos tales como el de la salud, la educación y el trabajo. La generación de José Carlos, mientras tanto, apunta a modelos de intervención crítica y cultural que disputen la hegemonía normalizadora retirándolos simbólicamente y materialmente desde una esfera política heterosubjetiva para ir a posicionarlos en espacios alternativos (una esfera íntima) sostenidos en el ejercicio de una individualidad minoritaria emancipada. Este movimiento de retirada desde la esfera pública liberal busca destrabar derechos y deseos comúnmente entendidos como inalienables del paradigma normalizador separando en sus intervenciones estético-políticas el lazo subjetivo que anuda sujeto, estructuras e instituciones sociales portadoras de sí. Mientras que las luchas por derechos de minorías sexuales pertenecientes a las capas medias y altas y centrados en la regulación de los diferentes tipos de capital acumulado (material y simbólico) los vuelve objeto de sujeción de regímenes de dominación hetero y homonormativos, el trabajo del porno-terrorismo de JCH se posiciona en contra de este consenso moral y económico (el del buen consumidor gay, *queer*) para proponer en sus intervenciones desactivar el horizonte político valórico sustentador de modos de convivencia *acomodados* a las regulaciones “modernizantes” exigidas por las democracias neoliberales. Sistemas de administración gubernamental que parecen decididos a mostrar una superación de la lucha por derechos sexuales en la región.

JCH apura, con un avance crítico materialista, una reflexión sobre las posibilidades del goce, el derecho al placer y la asociación entre estos dos vectores: la identidad y el trabajo (asalariado y artístico). Y lo hace por medio del ejercicio de la prostitución y la escritura (visual y narrativa). Sus videos *De rodillas* y *Work in Progress* y el blog *Mi Botadero* ilustran esta idea por medio de la exaltación de prácticas en las que se entrecruzan lo privado (lo íntimo, lo oculto) y el trabajo asalariado no formal. Así, la prostitución le permite una doble crítica. Por un lado, en tanto espacio laboral, mostrar el ejercicio soberano sobre las propias fantasías en la escena del “cliente”. Por otro, reflexionar sobre los límites que la ley y la moral prescriben sobre

otras maneras de ejercer el acceso al goce pleno de derechos sexuales. Es lo que Brad Epps llama, haciendo referencia a Perlongher, una ‘ética de la promiscuidad’ ejemplificado en la decisión contractual de tener sexo sin preservativo (*barebacking*). La anécdota superficial de los dos primeros trabajos de JCH es la denuncia a través de los circuitos mediáticos (el rumor de la red) del doble estándar de los dirigentes de la diversidad sexual, el escritor y ex director de la Fundación IGUALES, Pablo Simonetti y el presidente casi vitalicio del MOVILH (Movimiento de Liberación en Integración Homosexual) Rolando Jiménez. Ambos hombres aparecen en este *scratch* virtual como supuestos clientes del prostituto “Camilo”, chapa profesional del *putx* José Carlos. El *performer* práctica sexo oral a un hombre, el avatar del escritor, mientras la voz del presidente de la Fundación IGUALES remarca la importancia de los derechos de paridad de género e identidad sexual en la protección del patrimonio de las parejas homosexuales. El gesto del trabajador sexual confronta los horizontes de clase y las diferentes expectativas sociales y eróticas de los miembros de la comunidad LGBTQ por medio del ejercicio oral en el que los deseos homoeróticos y la lógica del *crusing* gay superan los designios de una monogamia impuesta por el decoro burgués. El gasto del cuerpo, el valor del goce y los diferentes registros del placer aparecen desordenando la superficie matrimonial de los pactos consensuales patrocinados por la Fundación IGUALES, restituyéndole en el video a la promiscuidad un estatuto ético en tanto responde a la pulsión verdadera del goce (Perlongher). De modo paralelo, la crítica se desliza hacia el estatuto de respetabilidad conferido por la privatización de la intimidad que el contrato matrimonial ha garantizado por siglos a las parejas heterosexuales, y que encubre la negación de la recirculación y excesos de la pulsión irreductible del deseo desalojado de la ciudad (o público) que lo ha acogido cómplicemente por siglos.

En el segundo caso, JCH, en un ejercicio idéntico, nos revela en una de las entradas de su blog *Mi Botadero* el pretendido intercambio sexual que ha tenido con el dirigente del MOVILH Rolando Jiménez. La sutil línea de la privacidad y la vida íntima se redibujan en el intercambio prostibulario imaginado por el cronista erotógrafo. Sin embargo, el intercambio narrado pone de manifiesto varios niveles de contacto. Por una parte, el de sujetos desconocidos que pueden como adultos acordar un cierto tipo de intercambio o transacción contractual: uno que se da entre clases sociales diferentes, de corte intergeneracional, o interracial, haciendo de este espacio irónicamente un centro regenerador de la vida social y renovador de la sociabili-

dad. Por otro lado, la parodia del encuentro reimaginado en la entrada del blog<sup>13</sup> vuelve a este espacio pagado y seguro una fuente de ansiedad y miedo por parte del cliente descubierto. El texto, paródico —en el sentido de que afirma y denuncia en un relato posible— nos indica con lujo de detalles el encuentro entre ambos hombres y la preocupación de Jiménez por la edad del joven prostituto con el que se ha citado, al mismo tiempo que su incapacidad para penetrarle. Dice el narrador: “Rolando Jiménez no es un hombre muy dotado sexualmente. Lo diré como falocéntrico y como puto sin ética” (*Mi Botadero*). El ejercicio interesante que desarrolla aquí JCH es el de proponer una forma de des-reificar este tipo de porno-historias —tan comunes en la red— para politizarla en su incarnación en un acontecimiento específico, con un protagonista determinado y con un capital social y político que se activa de igual modo para enjuiciar la doble moral de un dirigente social. Dejando de lado la moral burguesa y los acuerdos de la propia práctica, la traición pública al cliente (la privacidad garantizada por el pago) constituye la obra en curso de JCH —la red es la plaza pública inquisitorial y la parodia al *scratch* o la *funa* el registro social que se cita aquí—. En conjunto, estos registros discursivos le permiten a JCH construir una ácida crítica a la coerción y normalización impuestas al deseo por parte de la hegemonía gay blanca burguesa, y por otra, repotenciar el papel político del arte como mecanismo de denuncia social en el contexto edulcorado de la democracia chilena.

## Conclusión

Los trabajos que hemos comentado de cara al tercer milenio ponen en movimiento una serie de coordenadas en las que lo social acontece institucional e imaginariamente por fuera del relato regulador de la modernidad multicultural. Desprendido de los pactos propuestos por el liberalismo político y económico el sujeto de estos trabajos se estructura a partir de un entramado de normas por las que circulan dimensiones políticas y eróticas enfrentadas a sus contradicciones psíquicas y sociales (legales). Estamos situados en lo que se ha dado en llamar “la vuelta anti social” (Edelman), paradoja en la cual los esfuerzos más denodados del anti *establishment* tienen como objetivo el asegurar la pertenencia a lo social de los sujetos disidentes bajo una escala de

---

13 *Mi Botadero*: <<http://mibotadero.blogspot.com/?zx=a499053b3449d15>>.

relaciones (lazos) diferente en la que la autonomía y la autodeterminación cobran nuevos valores. Una escena “post política” que no acepta el optimismo normativo del éxito del *lobby* político patrimonialista de IGUALES, las iniciativas economicistas y excluyentes de la Nueva Mayoría en educación, o el debate “amoroso” romantizado de las uniones civiles.

Son constituyentes de nuestra democracia (caso CUDS) que se elaboran como sujetos enlazados tan solo por la exhibición de la intimidad de los impulsos y los deseos frente a la normatividad capitalista del estado corporativo por una parte, y se perfilan como contrarios a los sistemas de valores morales de instituciones y actores del pasado dictatorial como la Iglesia, el Ejército y el empresariado. Actores que producen un reconocimiento mutuo por medio de una serie de sujeciones en las que el sexo es al mismo tiempo promesa de liberación y ejercicio de sumisión. Como ha planteado Žižek estos sujetos ya no dependen de las leyes de la eficiencia simbólica, sino que construyen “leyes privadas” con las que se regula el surplus libertario concedido por el sistema integrado en nuestros sistemas económicos libidinizados. Este es el armado del pacto sadomasoquista contemporáneo: frente al exceso y el absoluto de la libertad otorgada en lo social (todos somos libres) la verdadera trasgresión se halla del lado de la no elección, de la cancelación del libre albedrío, del sometimiento al Amo. Pues someterse a otro no es más que abdicar a la ideología del hedonismo —*hoy aggiornada* por las ofertas neoliberales— tal y como nos advertía Pasolini años atrás antes de ser asesinado en una playa de Ostia en sus *Escritos corsarios* (1975).

## Bibliografía

- Araujo, Kathya (2009): *Dignos de su arte. Sujeto y lazo social en el Perú de las primeras décadas del siglo XX*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Berlant, Lauren y Edelman, Lee (2014): *Sex or the Unbearable*. Durham/London: Duke University Press.
- Blanco, Fernando A. (2010): *Desmemoria y pervisión. Privatizar lo público. Mediatizar lo íntimo, administrar lo privado*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Eppe, Brad (2005): “La ética de la promiscuidad: reflexiones en torno a Néstor Perlongher”, en *Iberoamericana* 5.18, pp. 145-162.
- García, Luis Ignacio (2014): “Allende Porno Star”, en *Revista Caja Muda* 6, 2014, disponible en <<http://www.revistacajamuda.com.ar/archivos/articulos/garcia.html>>.
- Garretón, Manuel Antonio M. (2010): “La democracia incompleta en Chile. La realidad tras los *rankings* internacionales”, en *Revista de Ciencia Política* 30.1, pp. 115-148, disponible en <<http://www.scielo.cl/pdf/revcipol/v30n1/art07.pdf>>.

- Giorgi, Gabriel (2011): “Una crítica teórica y política de la persona”, en Daniel Balderston y Arturo Matute (eds.): *Cartografías queer. Sexualidades y activismo LGBT en América Latina*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 149-153.
- Lemebel, Pedro (2013): *Poco hombre. Crónicas escogidas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Nieto Fernández, Ricardo Esteban y Osvaldo José Parada Rodríguez (2013): “Análisis Ley nº 20.609. Ley Antidiscriminación o Ley Zamudio”, en *Repositorio Académico de la Universidad de Chile*, disponible en <<http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/113346>>.
- Phelan, Peggy (1993): *Unmarked. The Politics of Performance*. New York/London: Routledge.
- Richard, Nelly (2011): “Postfacio-Deseos de... ¿Qué es un territorio de intervención política?”, en: *Por un feminismo sin mujeres. Fragmentos del Segundo Circuito Disidencia Sexual*. Santiago de Chile: Territorios Sexuales Ediciones, pp. 159-178.
- Žižek, Slavoj (1999): *Las metástasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*. Buenos Aires: Paidós.



# Edgardo Cozarinsky y el territorio del deseo homosexual

Bernhard Chappuzeau

*Humboldt-Universität zu Berlin*

Edgardo Cozarinsky nació en Buenos Aires como nieto de inmigrantes judíos ucranianos en 1939. Tras una intensa relación entre el cine y la literatura a principios de los años setenta que culmina en su conocido ensayo sobre *Borges y el cine* (1974), se exilia en París cuando en Argentina estalla la violencia de acciones paramilitares que llevan a la guerra sucia de la dictadura. A partir de 1988 se instala de nuevo en Buenos Aires sin abandonar su domicilio en París y su proyecto vital de viajar: “Soy muy viajero. Creo que estos personajes nómades, que tienen un itinerario, que a veces son como detectives o investigadores, proyectan una manera mía de ver, de ir de un lado a otro y mirar” (Toibero, “viajero”; García). Su renombre internacional como ensayista, cuentista y novelista se relaciona con obras aclamadas por varios protagonistas del pensamiento postmoderno y premiadas como *Vudú urbano* (1985), *La novia de Odessa* (2001), *Museo del chisme* (2005) y *Lejos de dónde* (2009). Su objetivo es estimular las experiencias de la errancia en la literatura argentina como cualidad de un movimiento continuo de estar en tránsito<sup>1</sup>. Una de las características principales de sus personajes es el desarraigo, como el autor confiesa: “Pienso que todos somos, de distinta medida, en el mundo de hoy, desarraigados. [...] Creo que yo era tan desarraigado cuando vivía en la Argentina con respecto a mi vida imaginaria como lo puedo ser ahora” (Toibero, “La novia de Odessa”).

---

1 Desde el exilio en París desarrolla Cozarinsky una estética del *flâneur* conformando nuevos estilos ensayistas como pasaje entre el documental y la ficción. Susan Sontag elogia en el prólogo a *Vudú urbano* el montaje de textos-postales como “una descripción escéptica, semialucinada de la irreducible extrañeza de la vida moderna” (8). En *Museo del chisme* explica Cozarinsky el “relato como transitoriedad pura” (23) en su forma de “delegar la narración, nunca exponer o declarar sino articular un juego de percepciones fragmentadas entre las cuales el lector deberá avanzar” (30). Su pasaje intermedial entre la literatura y el cine convierte la puesta en escena en una “puesta en conversación” (Oubiña, 106) que la crítica valora como contribución a la “teatralidad de la narración” (González).

Antes de sumergirse en la prosa se inicia este artista excepcional como cineasta, y el audiovisual sigue siendo su medio principal de expresión a lo largo de su trayectoria artística de 21 películas y 16 libros. Tras el fracaso de su primer proyecto inédito, ... (*Puntos suspensivos*) (1971), en el cine *underground* de Buenos Aires, edita sus primeras películas en Francia y sigue realizando la gran parte de su cinematografía posterior allí. Debido a estas circunstancias, la crítica argentina apenas menciona al cineasta Cozarinsky antes de su película decimoctava, *Ronda nocturna* (2005), que pone en escena la Buenos Aires nocturna, y menos como cineasta argentino importante, mientras que el escritor Cozarinsky adquiere el reconocimiento como autor distinguido de la literatura argentina, tanto en Europa como en Argentina, como si fuera una distinción inevitable con respecto a su trato extraordinario de la cultura popular, el lenguaje y sus registros narrativos.

El artista extranjero ejemplar, franco-argentino o más bien argentino “afrancesado”<sup>2</sup>, transita por terrenos múltiples, habitando cuerpos imaginarios multifacéticos, mientras que la expresión del deseo homosexual, presente solamente en una parte de sus obras y exclusivamente en la imagen audiovisual de hombres solitarios, pertenece a lo largo de su trayectoria a las nociones del orden social, la homofobia y el ejercicio del poder. Su combinación con la noción de un sujeto nómade sorprende, y la sexualización del deseo en términos de un territorio, sus fronteras, guetos y periferias, indica una presencia física de resistencia inconmensurable en relación con la vida imaginaria de desarraigo en las obras de Cozarinsky. En su forma de contemplar la dialéctica de afirmación y subversión sociales, según los términos y códigos del movimiento gay de las últimas décadas del siglo xx, se endereza un aguijón en las obras de Cozarinsky que plantea la relevancia de regímenes normalizadores y estructuras de opresión y autonegación. Este artículo compara tres películas relacionadas con tres etapas de la trayectoria de Cozarinsky para reflexionar sobre los efectos del territorio en la articulación del deseo homosexual en el cine entre los años setenta y noventa en la perspectiva de un cineasta que adopta tanto el punto de vista del argentino en los tiempos de la militancia política como los imaginarios poéticos de evasión, el cifrado y la transgresión eróticos en la visión europea de la homosexualidad de la época. De esta forma, Cozarinsky toma una posición particular al cuestionar los dispositivos del poder en el discurso de la geopolítica.

---

2 Véase también la descripción más detallada de Dieter Ingenschay (137-138).



Como se reveló hace poco tiempo, Cozarinsky fue uno de los pioneros del Tercer Cine<sup>3</sup>, del nuevo cine político en Argentina a partir de 1968, pero con una característica distintiva. Su primera película inédita, ... (*Puntos suspensivos*) (1971), adopta el discurso y conducto del cine político y se compromete en la puesta en escena de una forma empática con un cura preconiliar, un representante de la alta burguesía que suprime su homosexualidad, mostrando así por primera vez una tensión e hipocresía en los manifestos revolucionarios de la época. En los años del exilio de Cozarinsky en Francia destaca entre sus filme-ensayos, en correspondencia con las culturas europeas, el *Autoportrait d'un inconnu – Jean Cocteau (Autorretrato de un desconocido. Jean Cocteau)* (1983), en el que reflexiona por medio del juego libre con materiales documentales de Cocteau sobre las facetas espirituales del erotismo en la poesía y una realidad biográfica sometida al discurso de la homosexualidad. Después del regreso de Cozarinsky a Argentina, sin radicarse de nuevo en el país, resalta la visibilidad del deseo homosexual como faceta del caminante entre las culturas en *Fantômes de Tanger (Fantasmas de Tánger)* (1997). Este tríptico, que se enfocará en este artículo, podría complementarse con el éxito de *Ronda nocturna* (2005), sobre la vida de un prostituto callejero en Buenos Aires a lo largo de una noche. A finales de los años noventa, el Nuevo Cine Argentino cambia de una forma radical las habitualidades en la creación y percepción audiovisuales en Argentina y Cozarinsky se convierte en uno de sus cronistas más notorios. *Ronda nocturna* rinde homenaje a la metrópoli multifacética y a la fascinación de la noche con la estética del cine indirecto y un registro táctil del joven cuerpo masculino sin congraciarse con las idealizaciones del célebre cine gay norteamericano de estos años (Ingenschay, 145-147). Su documentación de una cultura nocturna abiertamente gay se sitúa evidentemente después del marco temporal que va de 1970 a 1999 que analiza el libro presente sobre la evolución del discurso de las sexualidades minoritarias.

El estigma de las sexualidades minoritarias, manifiesto en la melancolía y los límites de su actuación (Butler, 328), separa a los estudiosos entre dos perspectivas opuestas: por un lado se desarrolla la cultura gay como heredera del Gay Liberation Front después de 1969 y voz política para los

---

3 La ideología del Tercer Cine como medio de la revolución socialista renuncia tanto al primer cine de masas de los imperios mediales de Hollywood, como al cine de autor, según el modelo europeo, al denunciar en ello la producción de efectos estéticos fuera de una lógica de las causas sociales.

derechos minoritarios, manteniendo un énfasis sobre los rasgos esenciales de la sexualidad en la formación de identidades y sus entornos sociales; por el otro lado, surge una oposición en la teoría *queer*, con cualidades más radicales de la disidencia y performatividad desestabilizadoras al crear cuerpos sin género en su rechazo unánime de las estructuras normalizadoras de sexualidad e identidad, para inventar “otra economía de los cuerpos y los placeres”, la cual era la utopía final de *La voluntad de saber* de Michel Foucault (193-194). A lo largo de los últimos años se nota una convergencia de las dos líneas de argumentación, pero las dos perspectivas tampoco han armonizado. La crítica canónica de la liberación de la sexualidad como dispositivo del poder regularizador según Foucault estableció la noción de homosexualidad como extensión del discurso homofóbico. Su imitación particular en la teatralidad y performatividad, como modelos del pensamiento postmoderno, han estimulado el pensamiento teórico sin solucionar la situación política frente a las amenazas sociales persistentes como insinúan ya los ensayos de Judith Butler en los años noventa:

En ningún sentido podemos llegar a la conclusión de que la parte del género que se “actúa” es la “verdad” del género; la “actuación” como un “acto” limitado se distingue de la performatividad porque esta última consiste en una reiteración de normas que preceden, obligan y exceden al actor y, en este sentido, no pueden considerarse el resultado de la “voluntad” o la “elección” del actor; además, lo que se “actúa” sirve para ocultar, si no ya para renegar de aquello que permanece siendo opaco, inconsciente, irrepresentable. [...] Aquí también podríamos preguntarnos (partiendo de la renegación que ocasiona la actuación y que la actuación a su vez “representa”) en qué momento la actuación pasa a ser *acting out* en el sentido psicoanalítico (Butler, 328-329).

Siguiendo la perspectiva de Butler, que demuestra la imposibilidad de la emergencia de un sujeto nómada fuera del discurso normalizador, regreso a la noción de territorio en cuanto a sus actos continuos de dominancia y sumisión en la formación y negociación de sus fronteras. La omnipresencia del sexo y la sexualidad, condenada por Foucault, demuestra también una serie de apropiaciones particulares, fruto de la necesidad y exigencia de articular el ser controlado y dominado en una práctica continua del conflicto. La frontera como zona de contacto, y no como construcción o demarcación, desplaza la atención del centro de la sociedad a sus periferias y a los sujetos que actúan en las mismas. Las obras filmicas de Cozarinsky se analizarán bajo esta perspectiva de la actuación en la periferia para cuestionar las

alianzas limitadoras del sujeto social entre la represión y lo sublime, el deseo y la melancolía, la pertenencia y la falta de reconocimiento.

A finales de los años sesenta se plantea una radicalización en el cine argentino tras la agitadora producción *La hora de los hornos* (1968) de Fernando Solanas y Octavio Getino, que proponen como respuesta la violencia, y hasta la guerra armada, contra las dictaduras latinoamericanas, como única proyección continental prometedora de la lucha antiimperialista en el surgimiento del Nuevo Cine Latinoamericano. La motivación de Cozarinsky de convertirse en un cineasta parte de la idea de hacer cine con total libertad. Se sitúa dentro del discurso del cine político de la época, pero cuestiona sus manifiestos y doctrinas acerca de una estética del hambre que observa como autocensura en los intelectuales argentinos. En contra del nuevo radicalismo del Grupo Cine Liberación, que recibe sus impulsos de Solanas y Getino y que repugna a Cozarinsky (Moreno), elige como modelo el Grupo de los Cinco, conformado por Alberto Fischerman, Néstor Paternostro, Ricardo Becher, Juan José Stagnaro y Raúl de la Torre, que revaloriza las estéticas experimentales de los primeros tiempos del cine como de Georges Méliès, el expresionismo y el surrealismo, para exponer al espectador al automatismo psíquico de la imagen y generar un estilo asociativo como alternativa a las películas de consumo de la industria cinematográfica. La película más influyente al respecto, *The Players vs. Ángeles caídos* (1969) de Alberto Fischerman y el Grupo de los Cinco, muestra un conflicto territorial por un edificio entre dos bandas, los buenos y los malos. Los *players* lo disfrutaban poseyéndolo mientras los ángeles caídos lo codician desde las galerías sin recuperarlo. La puesta en escena de rivalidades entre grupos intelectuales de la época de militancia toma una nueva posición acerca de la importancia de las relaciones sexuales que se convierten, en la visión de Fisherman, en el objeto central de la disputa por el territorio. La presencia de la homofobia y autonegación del deseo homosexual en el grupo de los ángeles caídos corresponde a su codicia de un hombre en calzoncillos en la planta baja del edificio que les ofrece su cuerpo estimulándose con placer y disfrutando de sus miradas ocultas: “Fanfarrón, sabe que los estamos mirando”. La voz en *off* del ángel caído y los gritos de placer del hombre semidesnudo tendido en el suelo y enfocado en plano picado incomodan al espectador porque la observación del conflicto territorial convierte la imagen en un acto homosexual según el automatismo psíquico de la perspectiva y el plano. Los planos de la cámara lo asocian con el agresor reprimido en la galería del edificio que desea apoderarse del cuerpo expuesto ante sus

miradas acercándolo cada vez más y llegando del plano medio al primer plano cuando el cuerpo expuesto muestra las sensaciones de penetración y ahogo por manos invisibles, que aprietan su cuello, pidiendo la terminación del acto: “Ayúdame, por Dios”. La película, que hace experimentos con la dinámica de grupos y la relación entre el espectador y la imagen audiovisual, tiene un gran impacto en su generación de intelectuales y motiva a varios a debutar como cineastas, como Hernán Andrade y Víctor Cruz (Diez Pérez, 99). Cozarinsky declara: “Siempre quise filmar, pero me decidí cuando vi *The Players vs. Ángeles caídos* de Alberto Fisherman” (Moreno). La escena aquí mencionada resulta ser un patrón imprescindible para discutir la escena final de la película ... (*Puntos suspensivos*) de Cozarinsky, la cual merece aquí una introducción más extensa por mantener su estado de inédita durante décadas.

La exposición de *Puntos suspensivos* establece en la hechura de los primeros planos el *collage* del filme-ensayo con una separación entre las imágenes visual y sonora, la introducción de la máquina de escribir y el comentario escrito como elementos principales. En su primer proyecto Cozarinsky considera los objetivos ideológicos del Nuevo Cine Latinoamericano, declarados en los manifiestos de la época como formas de “enfrentar la penetración ideológica imperialista” a través de una puesta en escena del conflicto personal y una concientización sobre la realidad social (Velleggia, 181)<sup>4</sup>. En aquellos años resulta el filme-ensayo el género preferido para constituir en el cine un hecho “subversivo, tanto en la situación neocolonial como en las sociedades del consumo” (Velleggia, 199).<sup>5</sup> De acuerdo con esta disposición política niega *Puntos suspensivos* la firma artística al reemplazar un título individualista del proyecto por puntos suspensivos. *Puntos suspensivos*<sup>6</sup> no muestra la vida de un individuo, sino a un representante de

---

4 Para la síntesis de los objetivos políticos y culturales del Nuevo Cine Latinoamericano refiere Susana Vellegia (167-182) a una versión del escritor y guionista cubano Ambrosio Fornet de 1985 con el fin de plantear la construcción de una iconografía latinoamericanista mítica en la búsqueda de su propia historia.

5 Velleggia resume el manifiesto de Solanas y Getino “Hacia un Tercer Cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo” en *OSPAAAL*, 13 (1969), texto que escribieron durante la filmación de *La hora de los hornos*. Solanas y Getino critican el cine europeo por su primacía de la estética y establecen el Tercer Cine como tarea de destrucción-construcción.

6 El título en paréntesis se agregó en 2012 a los tres puntos para convertir la ausencia de un título en una referencia utilizable para la prensa en el estreno de la película en el festival BAFICI.

una capa social. La película está compuesta por los estilos *underground* de la época, todos los personajes aparecen como representantes esquemáticos, son mostrados desde un punto de vista exterior y sometidos al discurso del comentarista sin permitir una relación emocional del espectador con los mismos. El mayor énfasis en el discurso político se independiza de la trama desde el principio y llega a establecerse por su cuenta en planos secuencia muy largos sin desarrollo dramático. Al mismo tiempo se niegan las estructuras narrativas de coherencia. Los títulos de enlace segmentan el filme-en-sayo como intertextos sin agregarle una explicación o interpretación de la causa social. Un buen ejemplo al respecto es la segunda escena sobre un encuentro de la alta burguesía que alude con su intertexto introductorio “un atisbo” a un desarrollo dramático que la escena en sí no suministra. Un lento *travelling* de la cámara en un banquete de la alta burguesía con un discurso solemne fragmenta y desorienta la impresión del espectador que no logra visualizar el aspecto de la sala y el conjunto de los integrantes presentes mientras el montaje paralelo contrasta el banquete con imágenes oscuras en el vestíbulo, sonidos de una pareja invisible que está teniendo sexo y un mirón que deambula por este espacio. Una fuerte disonancia entre las imágenes visual y sonora y el discurso sarcástico que resulta de él se mezcla a lo largo de la película con estilos en blanco y negro y en color, con material documental socio-crítico de la época y una puesta en escena estilizada que denuncia al mismo tiempo su artificialidad. De esta forma, Cozarinsky inicia su vida artística conforme a las ideologías del Tercer Cine como cine tercermundista y propone un planteamiento de las causas sociales en su país sin inclinarse a una interpretación acertada.

M (Jorge Álvarez), un personaje sin nombre, es un cura preconciiliar cercano a los objetivos de los militares y las actitudes derechistas de la alta burguesía. A lo largo de la película se involucra en las tendencias tercermundistas de la teología marxista de la liberación. El *collage* de elementos imaginarios contradictorios como en las “escenas de la vida marcial” muestra al cura preconciiliar en el campo observando maniobras militares con armas de artillería pesada al lado de militares, tanto con uniformes de la época como del siglo XIX, cuando el comentarista apunta al devenir de una dictadura: “preparativos de guerra moderna cuando el enemigo está adentro —en los bancos, en las universidades, en la televisión”. La secuencia produce un paralelismo irritante con respecto a las alianzas de la época que asocian a los militares con la economía y los medios públicos en oposición a los movimientos intelectuales provenientes de las universidades. En su

crítica de la película, expone el articulista argentino Quintín una gran incomodidad acerca de una puesta en escena indiferente al identificar ciertos paralelos entre los discursos derechista e izquierdista, lo cual indica una característica distintiva fundamental entre Cozarinsky y la ideología del cine político de su tiempo. Apuntando a un solo demonio y a la hipocresía en esta fase de radicalización política observa Quintín en la película la evidencia de un fascismo cotidiano existente en ambos polos de la cultura argentina, lo cual desmiente la historiografía del movimiento revolucionario. La crítica de Quintín se lee como un ajuste de cuentas con el mito montonero<sup>7</sup>, por lo cual dota a la película de la potencia de una bomba de uranio que se proyecta del pasado al futuro. Quintín propone de esta forma también una explicación convincente a la larga vida clandestina de esta primera obra cinematográfica de Cozarinsky. La película circuló durante décadas en circuitos cerrados por medio de algunas copias malas y se estrena mundialmente en una versión restaurada en el Festival de Cine Independiente BAFICI en 2012<sup>8</sup>.

El concepto crítico-social de *Puntos suspensivos* revela aspectos aún más complejos y contradictorios al asociar el carácter repugnante del protagonista a lo largo de la película con la revelación del deseo homosexual. Cozarinsky perfila al homosexual reprimido por medio de un desdoblamiento interior de una persona victimario-víctima al representar en sí la genealogía de la sociedad militarista y enfrentarla con un objeto de la represión según una fuerte identificación positiva con el deseo homosexual. La puesta en escena del deseo reprimido y el miedo ante las posibles amenazas de las autoridades identifica finalmente al espectador con el cura preconiliar y su deseo cuando este manosea el pan de la comunión en primer plano y plano

---

7 Una de las particularidades en la historiografía argentina es la estilización de los héroes del movimiento revolucionario de los Montoneros que fueron perseguidos, torturados y asesinados por formaciones paramilitares, la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) y la dictadura militar entre 1974 y 1983. Por medio de la identificación con los desaparecidos se estableció una falta de crítica, como lo indecible y no discutible de la revuelta que cuestiona Hugo Vezzetti por primera vez en su estudio *Pasado y presente* (2003). Últimamente aparecen más críticas al respecto, como la de Quintín, que empiezan a cuestionar la base ideológica de la militancia, sus acciones y su reminiscencia en la memoria cultural.

8 La película fue publicada en <www.youtube.com> el 16.07.2013 y tuvo aprox. 1.200 visitas hasta noviembre de 2014. La Fundación Constantini Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) la ubica entre las películas argentinas más importantes de su época (<www.malba.org.ar/puntos-suspensivos/>, 1.11.2014).

detalle como si el pan fuera un pene, o cuando M busca el contacto con su reflejo en un espejo de un secador de manos frente a los urinarios de un servicio público y empieza a llorar. El goce explícito en el primer encuentro sexual a finales de la película hace resaltar el acto carnal con planos detalle y acerca los gemidos de sensaciones placenteras al oído del espectador, lo cual sugiere una referencia explícita al mecanismo psíquico utilizado por Alberto Fisherman y el Grupo de los Cinco en *The Players vs. Ángeles caídos*. Igual que en la propuesta de Fisherman, la puesta en escena de Cozarinsky no muestra a M como seductor activo en la relación sexual, sino como la pareja pasiva, es decir, un seducido por otro hombre joven que en este caso se desnuda ante él. El elemento adicional decisivo es por lo tanto el contraplano del hombre seductor que permanecía en la película de Fisherman en *off*. La conversión de M en un objeto de deseo del otro y su entrega pasiva al coito correlacionan bajo este contexto un joven penetrador presente con la pasividad del espectador frente al poder de la imagen que se impone sobre él.

Para llegar a este límite de la representación insinúa la película un desplazamiento desde el centro urbano a las periferias en el campo. El narrador de la película cuenta que M inicia un largo viaje. Lejos de los centros de la civilización llega a una casa en ruinas. Después de saltar desde el antepecho de una ventana rota hacia afuera se manifiesta el otro en un contraplano como un fantasma en la imaginación de M y seduce a M con un discurso casi bíblico al quitarse la ropa: “Te demoraste en venir. Yo no existo. Vos sabés. Yo no existo. Vos lo sabés. Pero creíste tanto en mí”. M huye de él y cae boca abajo en la mugre cerca de una playa. El otro desnudo se apodera de M al pisarlo como un trofeo de caza. Cozarinsky introduce después como imagen mental, una pintura de la época colonial con una carabela y construcciones de un castillo en una naturaleza onírica, antes de llegar a la relación sexual entre los hombres. El acto carnal se desplaza entre las interpelaciones del orden simbólico e imaginario<sup>9</sup>: oscila entre la manifestación de un territorio colonial, un encuentro místico con Dios (“¿Seños, Señor,

---

9 Jacques Lacan introduce los términos en la tríada de lo simbólico, imaginario y real en su discurso fundador “Le symbolique, l’imaginaire et le réel” de la Sociedad Francesa de Psicoanálisis en 1953 (publicación en 1982). El comportamiento simbólico se refiere a cualquier valor socializado en su forma de constituir la simbolización de la ley, la cual representa aquí la interferencia entre el discurso bíblico y el discurso colonial. El deseo personal como orden imaginario se inscribe en cada acto simbólico de una forma lúdica, subversiva o negativa según una mediación de lo real que representa la culpabilidad como tercer elemento de la realización libidinal.

¿por qué me has abandonado?”) y la transgresión erótica (Bataille)<sup>10</sup>. La puesta en escena de los cuerpos abre un espacio de comunicación y reconsidera el “acontecimiento interhumano” como “experiencia táctil”. Se puede comparar con el espacio existencial según Maurice Merleau-Ponty (1968), que no sitúa al sujeto o lo delimita, sino que muestra cómo “el cuerpo expresa a cada momento las modalidades de la existencia” (1978).

Se da una “comprensión” erótica que no es del orden del entendimiento, porque el entendimiento comprende advirtiendo una experiencia bajo una idea, mientras que el deseo comprende ciegamente vinculando un cuerpo a un cuerpo. Incluso con la sexualidad que, no obstante, ha pasado mucho tiempo por ser el tipo de la función corpórea, nos enfrentamos, no a un automatismo periférico, sino a una intencionalidad que siga el movimiento general de la existencia y que ceda con ella (173-174).

La “manera de ser-del-mundo físico e interhumano” (175) proyecta ideas de la afectividad en un espacio que se desarrolla en la teoría francesa de los años ochenta y noventa en la noción del “lugar practicado” (De Certeau, 129), en un “cruce de elementos en movimiento” (Marc Augé, 85). Por lo tanto, no aparece en mi lectura del deseo homosexual en el cine de Cozarinsky el lugar de la periferia en virtud de la huida o evasión, sino como una nueva concentración en las fronteras del deseo como espacios de una transgresión que se alimenta de las leyes para lesionarlas y donde el sujeto negocia las cuestiones centrales de la sociedad. La película cierra con una imagen de *Nosferatu* de Fritz Lang (1922) y una larga panorámica de Buenos Aires al anochecer que une Cozarinsky con una voz femenina en *off* que lee el poema “Esperando a los bárbaros” de Constantinos Kavafis. El poema, modelo de la periferia entre Occidente y Oriente en Alejandría, en la frontera de las culturas árabes con el régimen británico imperante a principios del siglo xx, denuncia la pasividad y complicidad de los pueblos civilizados a disposición de cualquier nueva dictadura que los “libre” de

---

10 Una afirmación de la sumisión bajo la ley en el consentimiento entre el hombre soberano y el personaje-víctima en el juego de la violación produce a la vez una dinámica transgresora exagerando la normativa de la ley y su lesión en la ritualidad sexual desenfrenada para mostrar las posibilidades del libertinaje erótico frente a las estrategias normalizadoras de la sexualidad (Bataille). Después del homenaje de Foucault “Préface à la transgresión” en *Hommage à G. Bataille* (1963), se convierte esta visión de la transgresión erótica en una lectura casi obligatoria de los intelectuales a principios de los años setenta.



tomar decisiones. De esta forma se ha convertido en la amarga crítica del oportunismo en las sociedades imperialistas y sus dictaduras devastadoras del siglo xx. La puesta en escena audiovisual del deseo homosexual en las obras de Cozarinsky parte de este cuestionamiento continuo del territorio que se anuncia en *Puntos suspensivos* y que se convierte en una constante del desarraigo biográfico.

Huyendo de las luchas políticas en Argentina, Cozarinsky se instala en París en 1974, donde participa en los seminarios de Roland Barthes y pretende, como él mismo dice, abandonar su personalidad tímida y auto-censura de los tiempos en Buenos Aires (Toibero, “ficción”) para vivir la diferencia y acercarse al motivo de la transgresión erótica<sup>11</sup>. Su filme-ensayo sobre Jean Cocteau de 1983 es un *collage* sin comentarios conformado por escenas de cine, fotos, dibujos, pinturas y otras imágenes, textos, cartas personales y discursos de Jean Cocteau que insinúan una interpretación del espectador a través del montaje como tejido iluminador de citas en una transformación audiovisual de la idea de los pasajes de Walter Benjamin. La película enfoca las relaciones entre Jean Cocteau y sus amantes Jean Marais y Raymond Radiguet como un desarrollo artístico en proceso y una iluminación de la biografía y las relaciones personales a la vez. La relación artista-modelo plantea el deseo homosexual como elemento esencial de la

---

11 El impacto de los escritos de Barthes en Cozarinsky y la relación directa entre ambos en París es importante para afirmar las correspondencias de Cozarinsky con la escuela deconstructivista que realiza su propia lectura crítica de la terminología de Lacan, aprovechando sus juegos de palabras ambiguos y quitándole las normativas de la terapia. En este proceso, los escritos de Bataille sobre la transgresión erótica son de suma importancia porque los intelectuales de los mismos círculos la relacionan con el deseo homosexual. Una referencia en las obras de Barthes es su discurso “Digressions”, donde las prácticas sexuales transgresoras sirven como digresión del sentido simbólico que representa el concepto de culpa en la limitación social del deseo: “Ce qui est difficile, ce n’est pas de libérer la sexualité selon un projet plus ou moins libertaire, c’est de la dégager du sens [...]”. La ‘délicatesse’ sexuelle s’oppose au caractère fruste de ces pratiques, non sur le plan de la transgression mais sur celui du sens; on peut la définir comme un *brouillage du sens*” (1287-1288). Cozarinsky subraya la importancia del ensayo *S/Z* sobre la turbación del deseo y la mascarada del género como interpelación de motivos literarios en la experiencia personal: “La literatura era un espacio en el imaginario que funcionaba en relación con la realidad. [...] *S/Z* me impresionó mucho porque yo tenía en mi nombre esa misma escisión. Mi padre es Cozarinsky con ‘s’ y había inscripto con ‘z’ [...]. Pero pensó: ‘Mejor tener alguna diferencia con el resto de la familia’. Como en Barthes, *S/Z* era la alternancia y la diferencia. Él [Barthes] me dijo: ‘Usted es el ejemplo viviente de lo que yo dije’. En ese momento hubo una suerte de acercamiento” (Moreno).

imagen, presente en la flor de hibisco que aparece varias veces a lo largo de la película, pero también como visualización del encubrimiento de lo indecible y su transformación artística, como reflexión distante sobre la estilización artificial y la autorreflexión del artista sobre su arte<sup>12</sup>. En una entrevista, explica Cozarinsky su intuición de identificar en las obras de otros artistas una sombra como resultado de una herida que produce una cohibición constitutiva en su obra e impulsa al artista a suplirla (Orecchia, 97-112). Jean Marais es el acompañante silente del artista, su recipiente, el objeto del deseo de la cámara y su reduplicación en el espejo.

La contraparte opaca de este deseo discreto pero manifiesto de una forma visible representa en el ensayo de Cozarinsky el amor entre Cocteau y Raymond Radiguet. En la última parte de la película se ilumina una faceta más bien desconocida acerca de la iniciación artística de Cocteau a través de un amor loco, espontáneo y corto como la llama de un fósforo, cuando la muerte sorpresiva de Radiguet a causa de la fiebre tifoidea a los veinte años lleva a Cocteau al borde de la muerte por su toxicomanía. Cozarinsky enfatiza sobre una melancolía del deseo homosexual cuando introduce un autorretrato de Cocteau en un dibujo de un hombre desnudo intoxicado por medio de un doble movimiento: por un lado se mueve el dibujo ante la cámara y por el otro, se nota un movimiento de la cámara hacia el dibujo terminando en un plano detalle del órgano sexual que se ve multiplicado en un dibujo audible como tubos de órgano. El ensayo de Cozarinsky combina la conmoción de la pérdida con el deseo homosexual cuando ilustra el discurso de Cocteau sobre Radiguet al que amó como a un “hijo” con una foto del propio Radiguet desnudo y tendido en la playa donde muestra su sexo con una sonrisa. Cozarinsky se acerca a la emoción de Cocteau al utilizar el *zoom* en la cita audiovisual: “Je n’ai peur que de la mort des autres. Pour moi la vrai mort c’est la mort de ceux que j’aime”.<sup>13</sup> La novela *El baile del conde de Orgel* de Radiguet (1941 [1924]) se explica aquí como un código secreto de reconocimiento entre homosexuales en una época de represión. Pero Cozarinsky agrega algo más al vincular la novela con la herida

---

12 Cozarinsky, sobre su película: “Y todo lo que no dice es evidente en la imagen. Quiero decir, no habla de su homosexualidad, no habla de un montón de cosas... Están ahí y no están..., no están dichas y uno las ve un poco entre las imágenes, entre las fisuras del discurso aparecen...” (Bernini, Dupont y Goggi, 127).

13 “Solamente tengo miedo a la muerte de los demás. Para mí la muerte verdadera es la muerte de la gente que amo”.

personal de Cocteau. La vida artística aparece en una dialéctica contradictoria del llanto cuya clave de interpretación enfoca la articulación del deseo homosexual en una presencia de la pérdida<sup>14</sup>. Conocer al artista e interpretar las facetas de sus obras significa experimentar la ausencia del otro que vive en él. La proyección artística en un movimiento multidireccional de las citas como un pasaje requiere un movimiento activo del espectador, una habilidad de desplazarse hacia la multiplicación de los planos del deseo y su empatía frente a la pérdida. En comparación con *Puntos suspensivos* y las fronteras del deseo podemos observar en las obras de Cozarinsky en Francia un desplazamiento hacia lo indecible del deseo homosexual, la herida y la cohibición, como impulso del proceso artístico.

En un homenaje a la vida errante de los autores Paul Bowles, William Burroughs, Truman Capote y otros excéntricos se libera Cozarinsky de este peso de la representación codificada. En *Fantasmas de Tánger* (1997) dos historias separadas se entrelazan en la visión del espectador: un joven marroquí busca en Tánger, como estación de paso, la posibilidad de llegar a Europa por medio de una embarcación clandestina, y un escritor español busca en Tánger, como destino del deseo, la aventura con prostitutas para superar un bloqueo creativo en su vida. Ambos deambulan por la ciudad en realidades paralelas y segregadas sin encontrarse. Una reactualización del imaginario occidental sobre el paraíso de las drogas y el sexo libre recibe su confrontación con la realidad social exclusivamente en la perspectiva del espectador por medio del montaje paralelo. La presencia de Bowles en la película apunta a un intelectual que ha dejado de interesarse en el presente político-social viviendo “en una tierra donde la brujería es una realidad cotidiana, en la que el veneno circula como mensaje de amor o de odio entre los individuos”. Sueña con el pasado de Tánger hasta 1956 como zona internacional, la plaza dorada del África colonial sin proscripción de

---

14 Para explicar la cualidad del duelo frente a lo indecible remito a Judith Butler: “En la medida en que las inclinaciones homosexuales no se reconozcan dentro de la heterosexualidad normativa, no estarán constituidas meramente como deseos que emergen y luego se prohíben. Antes bien, son deseos proscritos desde el comienzo. Y cuando emergen del lado opuesto del censor, muy posiblemente carguen con la marca de la imposibilidad y representen, por así decirlo, lo imposible dentro de lo posible. Como tales, no serán inclinaciones que puedan llorarse abiertamente. Se trata, pues, menos de *negarse* a hacer el duelo (una formulación que pone el acento en la decisión) que de una anticipación del duelo realizada por la ausencia de convenciones culturales que permitan confesar la pérdida del amor homosexual” (331).

la homosexualidad que convertía Tánger en un “limbo donde Jean Genet, William Burroughs, entre cientos de europeos y norteamericanos menos prestigiosos, pudieron vivir las fantasías que, en aquellos tiempos, en otras latitudes, los habrían llevado entre rejas” (Cozarinsky, “Fantasmas”). Cozarinsky constata que sus fantasmas existen “para quienes creen en ellos”, porque “el verdadero exotismo de Tánger es social, humano, aun cuarenta años después de clausurada la zona internacional” (ibíd.).

Al presentar una parte documental sobre la realidad social con sus registros técnicos respectivos y otra de cine ficción sobre sus imaginarios del pensamiento orientalista formaliza la película las dos historias irreconciliables en cuanto a su desintegración. Más allá de la estilización del mito de la decadencia en la vida y escritura de los intelectuales excéntricos, fuente de inspiración de las narrativas de aventura europeas y norteamericanas en la película de Cozarinsky, se reactualiza la crítica social del orientalismo que ya tiene fuertes antecedentes en la literatura argentina. Aparte de la analogía entre los imaginarios orientalistas europeo y argentino<sup>15</sup>, se plantea una gran diferencia respecto del dispositivo de las correspondencias entre Argentina y el Oriente sobre una “permanente cultura de frontera” y un punto de vista desde la colonia que implica un consenso entre las nociones del desierto y la periferia frente al exotismo literario a base de la geopolítica europea (Gasquet, 15-18). Su conclusión evoca una “multiplicidad de horizontes culturales” con “consecuencias simbólicas, ideológicas y políticas ‘internas’ —y no ‘externas’, como ocurre con el modelo colonial europeo—” (298-299). Esta disposición me parece importante para perfilar el punto de vista de Cozarinsky como viajero y caminante entre las culturas en su montaje de perspectivas de la segregación social y cultural. Su puesta en escena del territorio, sus habitantes, viajeros y fantasmas proyecta una nueva relación entre modelos argentinos y europeos. Roberto Arlt puede figurar aquí como un modelo implícito de Cozarinsky que adopta estas perspectivas dispares de la cultura de frontera<sup>16</sup>. La película comienza con los viejos noticiosos, restantes de otra época pasada, y la visión del exotismo como

---

15 Axel Gasquet presenta un corpus extenso sobre el orientalismo en la literatura argentina de los siglos XIX y XX.

16 La película no trabaja con citas explícitas de Roberto Arlt, pero muestra su relevancia implícita como intertexto para entender las instrucciones del guion. En 1935, Arlt viaja a Tánger y se convierte en un cronista influyente con sus *Aguafuertes*, como corresponsal del diario *El Mundo*, sus muchas reediciones en libro y su adaptación literaria en sus cuentos marroquíes.

proyección perfecta de un centro de intrigas geopolíticas de las potencias europeas que se mezcla con un libertinaje desenfrenado de los viajeros ricos y extravagantes, tal como lo afirmaba inocentemente Arlt en 1935 como recién llegado: “estamos en Tánger, señores, Tánger, codiciada por las potencias, donde conviven fraternalmente los vicios más extraordinarios, aquí donde todo está permitido” (Arlt, *Aguafuertes*, 69). Para mostrar la presión de estas expectativas, inserta Cozarinsky en la puesta en escena de la llegada del escritor español en su ensayo filmico algunas imágenes de la película *Casablanca* (Michael Curtiz 1942).

La trama que separa a los dos protagonistas, el viajero español (Laurent Grévill) y el joven marroquí (Younés Moktader), tiene mucho que ver con el desencanto presente en la escritura de Arlt después de su llegada a Tánger<sup>17</sup>. La explotación cruel de los niños a partir de los seis años que trabajan hasta doce horas diarias se convierte en una imagen persistente: “nos seduce con su color y en otros emana de su carnaza una bestialidad tan repulsiva que aterroriza” (*Aguafuertes*, 76). En *Fantasmas de Tánger* de Cozarinsky, trabaja Younés como lavaplatos, vende cigarrillos de contrabando y, cuando su madre se prostituye y él no tiene lugar para dormir, “tal vez no rehúse la invitación de algún europeo sonriente, generoso, tanto más amable que los patronos que lo explotan”. El desencuentro de los protagonistas es casual cuando pasan por el mismo lugar de la ciudad y es, a nivel de guion, ineludible en cuanto al imaginario engañoso del espectador que desea concertar los dos mundos opuestos frente a los agravamientos del tráfico de seres humanos. El escritor español reviste en la visión de Cozarinsky el gesto exagerado de Arlt cuando el extranjero espera ansiosamente el gesto voluptuoso del varón árabe, como lo perfilaba Arlt en una de sus descripciones notorias: “notó mi turbación, la parálisis de mi corazón, la palidez de mi rostro” (*El criador*, 159). El escritor aparece como una víctima de su deseo cuando se le quita el aliento en una exageración del gesto arltiano y casi padece un infarto al subir una escalera larga y entrar en un burdel de muchachos. El espectador ve al caminante que acaba en la periferia del mundo occidental, un representante de la ficción occidental, siempre con una distancia desde afuera en un mundo paralelo. Mientras que la atracción física del deseo homosexual recobra su importancia en una puesta en escena que realza los cruces de miradas, el toque de las cosas y los contactos corporales por un

---

17 Véase “El trabajo de los niños y las mujeres” (Arlt, *Aguafuertes*, 76-78 [*El Mundo* 05.08.1935]).

lado<sup>18</sup>, se desmiente, por otro, el encuentro entre las culturas diferentes. Cozarinsky se opone al intercambio y la reconciliación de las perspectivas. Su puesta en escena de lo ajeno cuestiona también el enfrentamiento. El “límite imaginario de las nuevas ciudadanías” en Argentina, una extraña correspondencia entre el exotismo europeo y la crítica política interna desde el siglo XIX sobre el “bárbaro en casa” (Gasquet, 298), estimula y critica los valores estéticos y creativos del contacto imaginario entre las periferias por medio del personaje español, la transformación de los deseos en fantasmas y las economías crueles que predominan en su territorio.

En una entrevista antes del estreno de su película *Ronda nocturna* (2005) subraya Cozarinsky su lejanía permanente a los discursos artísticos de su tiempo: “No sé quién es mi generación. Siempre he sido un francotirador, he estado al margen.” (Zimmerman). La presencia del deseo homosexual en la obra de Cozarinsky en las últimas décadas del siglo XX no confirma ninguna pertenencia o idea partidaria, como la nueva cultura gay por ejemplo. Se inscribe en un desplazamiento constante donde el amor remite a una pérdida y una relación con la muerte, y las relaciones eróticas, casuales y pasajeras, siempre cuestionan su identidad y demarcación en un territorio conformado por la geopolítica que corresponde a las economías patriarcales y postcoloniales. Cozarinsky señala en una entrevista después del estreno de *Fantasmas de Tángier* que la película representa una fractura en su trabajo y un comienzo (Eseverri). Esta frase podría aplicarse como una constancia en las obras de un pensamiento nómada cuyas cualidades demuestran una subversión continua de las convenciones en el contacto sensual con el mundo. Ese nomadismo como “figuración de una interpretación situada, postmoderna” (Braidotti, 30-31) es tal vez la característica más acertada de ese estímulo a finales del siglo XX que moviliza a personas en los territorios estableciendo los puentes y las fronteras del deseo homosexual como zonas de un contacto pasajero para re proyectar en paralelo la construcción y deconstrucción de sus discursos.

---

18 Cozarinsky explica en una entrevista con la revista *Kilómetro 111* (Bernini/Dupont/Goggi 2000: 134) que el rodaje en una casa particular que representa en la película el burdel de muchachos fue muy complicado al encontrar el eje perfecto de la cámara para que las miradas apartadas de los jóvenes aparezcan en la visión del espectador como un estímulo homosexual, un cruce de miradas con el cliente español.

## Bibliografía

- Arlt, Roberto (1982): *El criador de gorilas*. Buenos Aires: Losada.
- (1993): *Aguafuertes españolas*. La Laguna: La Página.
- Augé, Marc (2005): *Los "no lugares". Espacios del anonimato*. Buenos Aires: Gedisa.
- Barthes, Roland (1994): "Digressions", en *Cevres complètes 2, 1966-1973*. Paris: Seuil, pp. 1281-1290.
- (2004): *S/Z*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Bataille, Georges (2007): *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.
- Benjamin, Walter (2005): *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Bernini, Emilio, Mariano Dupont y Daniela Goggi (2000): "Mirar al sesgo: conversación con Edgardo Cozarinsky", en *Kilómetro 111* 1, pp. 117-139.
- Braidotti, Rosi (2000), *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, Judith (2005): *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- Certeau, Michel de (2000): *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana/Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- Cozarinsky, Edgardo (1974): *Borges y el cine*. Buenos Aires: Sur.
- (1985): *Vudú urbano*. Barcelona: Anagrama.
- (1997): "Fantasmas de Tángier", en *La Nación*, Suplemento Cultura, Buenos Aires, 1.10, <<http://www.lanacion.com.ar/214029-fantasmas-de-tanger>>.
- (2001): *La novia de Odessa*. Buenos Aires: Emecé.
- (2005): *Museo del chisme*. Buenos Aires: Emecé.
- (2009): *Lejos de dónde*. Barcelona: Tusquets.
- Díez Pérez, Mauricio Luis (2012): "El surrealismo y *The Players vs. Ángeles caídos*", en *Ensayos sobre la imagen*, Buenos Aires: Facultad de Diseño y Comunicación / Universidad de Palermo, pp. 99-100.
- Eseverri, Máximo (2000): "Fantasmas de Tángier", en *Cineismo*, <<http://www.cineismo.com/criticas/fantasmas-de-tanger.htm>>.
- Foucault, Michel (1963): "Préface à la transgression", en *Critique* 195-196, Paris: Minuit, pp. 751-769.
- (2005): *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- García, Eugenia (2004): "Me gusta descubrir los fantasmas de Buenos Aires", en *Página/12* 27.06, <<http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-37270-2004-06-27.html>>.
- Gasquet, Axel (2007): *Oriente al sur. El orientalismo literario argentino de Esteban Echeverría a Roberto Arlt*. Buenos Aires: Eudeba.
- González, Maya (2008): "Montaje literario y cinematográfico en Edgardo Cozarinsky: la teatralidad de la narración", en *Cuadernos LIRICO* 4, Paris, pp. 227-240, <<http://lirico.revues.org/474>>.
- Ingenschay, Dieter (2014): "Un homenaje a Buenos Aires: *Ronda nocturna* de Edgardo Cozarinsky (Argentina, 2005)", en Roland Spiller (ed.), *Borges-Buenos Aires. Configuraciones de la ciudad del siglo XIX al XXI*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 137-148.
- Kavafis, Constantinos (1988): *Esperando a los bárbaros y otros poemas*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

- Lacan, Jacques (1982): “Le symbolique, l’imaginaire et le réel”, en *Bulletin de l’Association Freudienne* 1, pp. 4-13.
- Merleau-Ponty, Maurice (1993): *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta.
- Moreno, María (2005): “Edgardo Cozarinsky. El que tiene sed”, en *Página/12*, <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2238-2005-05-15.html>>.
- Orecchia, Teresa y Edgardo Cozarinsky (2002): “Entrevista a Edgardo Cozarinsky”, en *Cuadernos Hispanoamericanos* 621, Madrid, pp. 97-112.
- Oubiña, David (1999): “Impropios laberintos de un rostro. Construcción de identidades culturales en la obra literaria y cinematográfica de Edgardo Cozarinsky”, en *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 7. Rosario: CELA/Universidad Nacional de Rosario, pp. 104-111.
- Quintín (2012): “Las pelis del Bafici (14). ... (*puntos suspensivos*) de Edgardo Cozarinsky”, en *La lectora provisoria. Esperando el fin de la pesadilla K*, <<http://lalectoraprovisoria.wordpress.com/2012/04/19/las-pelis-del-bafici-14/>>.
- Radiguet, Raymond (1941): *El baile del conde de Orgel*. Madrid/Barcelona: Cristal.
- Sontag, Susan (1985): “La cosmópolis del exilado”, en Edgardo Cozarinsky, *Vudú urbano*. Barcelona: Anagrama, pp. 7-9.
- Toibero, Emilio (2003): “Abecedario Edgardo Cozarinsky: entrecruzamientos”, en *Tijeretazos (Postriziny). Una revista de literatura y cine*, <<http://www.tijeretazos.net/Acrobat/Abecedario%20Cozarinsky.pdf>>.
- Velleggia, Susana (2009): *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*. Buenos Aires: Altamira.
- Vezzetti, Hugo (2003): *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Zimmerman, Gaspar (2014): “Cine: entrevista con Edgardo Cozarinsky. Siempre he sido un francotirador”, en *Clarín* 14.06, <<http://edant.clarin.com/diario/2004/06/14/espectaculos/c-00611.htm>>.

## Filmografía

- Cozarinsky, Edgardo. ... (*Puntos suspensivos*). Argentina, 1971.
- *Autoportrait d'un inconnu – Jean Cocteau*. Francia / Alemania, 1983.
- *Fantômes de Tanger (Fantasmas de Tánger)*. Francia / Marruecos / Alemania, 1997.
- *Ronda nocturna*. Argentina / Francia, 2005.
- Curtiz, Michael. *Casablanca*. EE.UU., 1942.
- Fischerman, Alberto, Ricardo Becher, Néstor Paternostro, Juan José Stagnaro y Raúl de la Torre. *The Players vs. Angeles caídos*. Argentina, 1969.
- Lang, Fritz. *Nosferatu*. Alemania, 1922.
- Solanas, Fernando y Octavio Getino. *La hora de los hornos*. Argentina, 1968.



# Visibilidad lésbica, canon literario y paradojas autoriales: *Tu nombre escrito en el agua* (1995), de Irene González Frei<sup>1</sup>

Estrella Díaz Fernández

Universitat de Lleida

Durante siglos, las identidades lésbicas han estado marcadas por el silencio y la invisibilidad a causa del carácter patriarcal de la sociedad occidental (Viñuales, 22); esta exclusión, u ocultamiento, ha dificultado, como en el caso mismo de todas las mujeres, su entidad y su identidad como sujetos históricos. Meri Torras (125) emplaza en las décadas de los sesenta y setenta el nacimiento de la crítica feminista lesbiana (al mismo tiempo y de forma paralela que la crítica feminista), durante la nominada “segunda ola del feminismo”, con el doble objetivo de “salir de la invisibilidad y romper el silencio en el que el patriarcado sumía la realidad lesbiana. Constituye el inicio de lo que se denomina ‘salir del armario’ (*coming out of the closet*); vencer el miedo al rechazo, la marginación y/o la represión sexual (y personal) y atreverse a vivir una vida como lesbiana”.

La crítica lesbiana ha tratado de recuperar una genealogía a partir de textos que en algunos casos habían sido excluidos del canon hegemónico masculino. Surge así un canon alternativo “que podía intentar establecerse independientemente (minicanon) o bien modificar el canon ortodoxo, añadiendo nombres y obras de autoras lesbianas o relejendo textos canónicos desde una perspectiva lesbiana” (Torras, 133). Debido a que en España no existe una tradición narrativa de *coming out* (ni ha tenido la misma relevancia que en los países anglosajones) y a la dificultad que entraña determinar la naturaleza de la amistad o el erotismo entre dos mujeres, las clasificaciones que se han llevado a cabo son diversas: por ejemplo, Rosalía Cornejo (41) advierte que fue tras la muerte de Francisco Franco (1975) cuando en España se produjo el llamado *boom* de la literatura femenina, con la

---

1 El presente artículo se inscribe en el marco del proyecto de investigación FEM2015-69863-P MINECO-FEDER.

inclusión de temas como la sexualidad o el erotismo entre mujeres y que, a pesar de que no pueda hablarse estrictamente de literatura o cultura lésbica, es innegable que el deseo y los sentimientos entre mujeres ocupan un lugar fundamental en la literatura del último cuarto del siglo xx<sup>2</sup>.

Estudios como los de Rosalía Cornejo, María Castrejón, Angie Simonis Ma Àngels Cabré, entre otros, aportan su particular genealogía y clasificación. Tanto el de Castrejón como el de Simonis se remontan hasta inicios del siglo xx, aunque engloban las representaciones lésbicas desde una óptica tanto femenina como masculina —heterosexual u homosexual—; por su parte, Cornejo (52-64) considera que *Nada* (1954), de Carmen Laforet, inaugura la novela de amistad entre mujeres en la literatura española, mientras que Cabré se centra en autoras residentes en Cataluña (o en los Països Catalans) —sin tener en cuenta ni el lugar de nacimiento ni la lengua— a partir de 1970 y establece “Tres generacions, tres mirades, tres retrats”: en el primer grupo se encuentran “las madres” (de 1970 a 1992) quienes, a su juicio, establecieron las bases de nuevas poéticas y sin las cuales, tal vez, “la temática lésbica no saldría por ninguna parte en las historias de la literatura” (23). Ellas son Esther Tusquets, Cristina Peri Rossi, Ana María Moix, Carme Riera y Maria Mercè-Marçal. En segundo lugar, “las hijas” (de 1992 al 2005), entre las que destaca a Isabel Franc e incluye a Flavia Company y Olga Guirao (24); y, en tercer lugar, “las nietas” (a partir de 2005), entre las que se encuentran Jennifer Quiles, Anna Tortajada, Thais Morales, Isabel Prescolí, Susana Hernández, Lais Arcos, Bel Olid, Gemma Puig Masip y Sílvia Bel.

Dentro de las *coming-out stories* publicadas en España podemos considerar *Tu nombre escrito en el agua* (1995) como una de las novelas más prominentes y reveladoras, a la par que enigmática, en el contexto de la narrativa lésbica por varios motivos. En primer lugar, *Tu nombre escrito en el agua* resultó ganadora de la decimoséptima edición del Premio La Sonrisa Vertical, uno de los galardones pioneros en narrativa erótica durante la Transición, convocado por la (re)conocida editorial Tusquets. Su publicación en una editorial más generalista (escapando del circui-

---

2 Recuérdese, en todo caso, la monografía de Inmaculada Pertusa Seva, en donde se aborda “cómo las autoras Esther Tusquets, Sylvia Molloy, Carme Riera y Cristina Peri Rossi, al ofrecernos la representación de una serie de personajes lesbianos que se esfuerzan por romper el silencio y la represión a la que están sometidos, han contribuido al desarrollo de un nuevo canon de la literatura lesbiana hispana” (16).

to literario del colectivo LGTB) ya le confería una mayor visibilidad y propiciaba que saliera del “ambiente” y llegara a públicos más amplios<sup>3</sup>. Tres años antes, en 1992, había quedado finalista *Entre todas las mujeres*, de Isabel Franc, aunque las dos novelas guardan varias diferencias, como veremos más adelante. Las representaciones lésbicas publicadas hasta ese momento en “La Sonrisa Vertical” habían sido o bien muy secundarias o bien descritas desde un punto de vista masculino; desafortunadamente, en la producción posterior solo hallamos tres cuentos en donde, a partir de una focalización autodiegética y femenina, se representen estas identidades: “Dorso de diamante”, en *Cuentos eróticos de Navidad* (1999), de Mayra Montero; “Perro negro”, en *Cuentos eróticos de Navidad*, de la misma autora que *Tu nombre escrito en el agua* y “La puerta”, en *Cuentos eróticos de verano* (2002), de Marcia Morgado.

En segundo lugar, resulta muy significativo el año de su aparición: 1995. Según la clasificación de Cabré, se situaría entre las narrativas de la segunda generación (emplazadas por la autora a partir de 1992), cuyas características ya empiezan a ser “narrar el fet lèsbic” (27). En estas nuevas ficciones, a diferencia de las de las “madres”, en las que se describen relaciones homoeróticas, afectivas e incluso sexuales entre mujeres de manera ambigua, “sin mencionar nunca el lesbianismo ni contemplar la convivencia lesbiana como alternativa de vida a la heteronormativa” (Simonis, *Yo no soy*, 173), la voz narrativa ya revelaba su identidad y se nombraba como lesbiana. Mientras que en *Entre todas las mujeres* se construye una historia de amor (con grandes dosis de erotismo, es cierto) entre la Virgen María y Bernadette —reencarnación de una mujer educada durante la represión franquista—, con la consiguiente parodia mística y crítica al poder, *Tu nombre escrito en el agua* visibiliza y nombra la relación y convivencia entre dos mujeres independientes como alternativa viable a otra heterosexual. Pilar Rodríguez

---

3 Cabré (19-20) señala la creación de nuevas editoriales destinadas al colectivo gay y lésbico con el objetivo de llenar el vacío existente en cuanto a producción literaria. En los años noventa aparecen editoriales como Horas y Horas, Egales (a partir de la suma de los esfuerzos de las librerías Cómplices y Berkana (situadas en Barcelona y Madrid), Odisea y, posteriormente, aunque por muy poco tiempo, Ellas Editorial y LesRain. Cabré también denuncia: “Tant Egales com Odisea son ben rebudes pel públic, venen i fan créixer els seus respectius catàlegs. Però no surten de l’ambient: a les grans superfícies, a les llibreries dedicades a les humanitats, simplement les rebutgen. Com si entre els seus lectors no hi hagués ni gais ni lesbianes. Broma de mal gust, paradoxa o ambdues coses?” Por su parte, Simonis (“Silencio”, 133) incluye editoriales como Bellaterra, Laertes e, incluso, Tusquets.

(2003: 96) señala cómo el mayor mérito de esta obra reside en ser “una de las primeras escritas en lengua castellana abiertamente ‘lesbiana’”, mientras que Angie Simonis (“Silencio”, 132) la considera “un gran clásico lesbiano”.

En tercer lugar, merece destacarse la paradoja que supone que la única novela de toda la colección donde realmente se visibilice una relación de este tipo sea precisamente la que conserve “invisibilizada” a su autora. Explícitamente se requería, en una de las bases del Premio La Sonrisa Vertical, que “El autor se compromete, en caso de que su obra resulte premiada, a mantener el anonimato hasta el momento de la publicación de la misma. En dicha fecha, el autor se compromete igualmente a revelar su identidad”. ¿Quién firma *Tu nombre escrito en el agua*? Una mujer: Irene González Frei. ¿Y quién es González Frei? Según la página de autores de Tusquets: “De Irene González Frei solo sabemos lo que ella misma ha querido revelar hasta ahora a la prensa: es una joven estudiante hispanoamericana, afincada temporalmente en Roma, que, por encima de todo, desea seguir escribiendo en la discreción del anonimato”. ¿Quién se oculta bajo el seudónimo? ¿Por qué no se ha revelado? Precisamente, Luis García Berlanga, director de la colección, confesaba cómo “La Sonrisa Vertical” había contribuido a que algunos autores descubrieran su identidad: “Desde que se inició la colección de ‘La Sonrisa Vertical’, algunos autores han empezado a divulgar sus verdaderos nombres, y estamos orgullosos de haber sido los primeros en darlos a conocer a nuestros lectores” (Muñoz Puelles, 18).

Quince años después de la publicación de la novela, Irene González Frei escribía una nota en el blog *Escritores del mundo* bajo el título “La otra de mí”; la autora revisa la abundancia de apócrifos en el pasado (el Pseudo Dionisio, el *Quijote* de Avellaneda o el Ossian de Macpherson) y los ocultamientos literarios del siglo xx (Juan de Mairena/Antonio Machado; Ricardo Reis/Fernando Pessoa; Eduardo Torres/Augusto Montemorroso; Josep Torres Campalans/Max Aub o Bustos Domeq, a su juicio “el impostor más inverosímil”). También se hace eco del caso de Clara Beter, prostituta rusa que en 1926 denunciaba la explotación sexual de las inmigrantes de Europa del Este, en *Versos de una...*, como un testimonio verdadero hasta que se descubrió que la obra había sido escrita por un tal César Tiempo, seudónimo de Israel Zeitlin, escritor ruso radicado en Argentina<sup>4</sup>. Resulta interesante que la nota se inicie vinculándose a un autor

---

4 El/la autor/a de *Tu nombre escrito en el agua* conoce perfectamente la tradición literaria lésbica, como podremos comprobar más adelante. Resulta interesante que todos los

argentino: “El escritor argentino Miguel Vitagliano (si tal es su nombre verdadero) me pide que cuente cómo es escribir con seudónimo”. Pero más interesante resulta descubrir que Miguel Vitagliano es profesor de Teoría de Literatura en la Universidad de Buenos Aires y autor del ensayo *Cómo ambientar un cuento o una novela. Técnicas y recursos para escribir ficciones creíbles* (2003) y de la novela titulada *El otro de mí*, publicada en Argentina el mismo año en que aparecía en el blog la nota de Irene González Frei (2010) con un título más que similar. Esta obra de Vitagliano se publicó en la editorial Eterna Cadencia; en la página web donde se presenta la obra se señala el juego del autor con las voces narrativas: “Él, o sea yo —dirá entonces—, es, soy, es decir, somos un hombre que queda viudo”, este juego de espejos (o de impostura) se aprecia también en el final de *Tu nombre escrito en el agua*: “Nadie podrá adivinar si yo soy Sofía, o soy Marina que finge ser Sofía, o Sofía que finge ser Marina que finge ser Sofía...” (González Frei, *Tu nombre*, 288). También cabe señalar que, en la biografía del autor proporcionada por la editorial, se menciona que Miguel Vitagliano colabora desde 2009 en el blog *Escritores del mundo*<sup>5</sup>. Por otra parte, su producción novelística en España ha sido publicada por Tusquets desde 1996: *Los ojos así* (1996), *Cielo suelto* (1998) y *Vuelo triunfal* (2003).

Para indagar sobre la posible impostura de la autoría femenina proponemos un análisis pormenorizado de la novela bajo dos perspectivas: en primer lugar, se examinarán los elementos “comunes” con obras anteriores y que inscriben a la obra en una tradición literaria lésbica y, en segundo lugar, los elementos que maneja el autor para dotar de verosimilitud a su novela y que se plantean explícitamente en *Cómo ambientar un cuento o una novela* (o en la nota del blog), con el objetivo de averiguar si se están manipulando los referentes anteriores o, por el contrario, es la propia novela la que ha podido sentar unas bases.

El argumento se centra en la relación entre dos mujeres: Sofía y Marina. La novela se inicia con una invocación de la voz narrativa, desde un

---

seudónimos que aporta sean de hombres, a excepción de Clara Beter (que oculta una identidad masculina). Ya que su novela visibiliza la relación entre dos mujeres, ¿por qué no se hace eco de las escritoras que escribieron bajo un nombre masculino para reivindicarlas?

5 Página web de la editorial Eterna Cadencia es: <<http://www.eternacadencia.com.ar/ee-elotrodemi.htm>> (consultado el 15 de junio de 2014).

punto de vista femenino, a una tal Marina; desde las primeras líneas ya se pone de manifiesto una relación amorosa entre ambas mujeres: “Aún conservo fragmentos de nuestro amor vertiginoso entre las grietas del dolor y el desconsuelo. Aún tiembla mi voz al recuerdo de tus manos suaves [...] Fuimos más que Sofía y Marina, yo fui tú y lo seré nuevamente” (13). Tras la breve epístola, narrada desde un tiempo presente, el relato nos sitúa en el pasado describiendo una violenta escena en la que las dos se encuentran atadas a la cama y a merced de un personaje masculino que acabará forzándolas —posteriormente, descubriremos que se trata de Santiago, el marido de Sofía—. La violación se retomará ulteriormente y será la que cierre la historia tras describir la muerte de Marina durante la vejación perpetrada por el celoso esposo. Los saltos temporales, las analepsis y las prolepsis tienen como finalidad mostrar tanto la vida anterior de la actante principal —primero con su marido Santiago, con el que acaba estableciendo un pacto sexual violento en el que tiene cabida el *bondage*, la sodomización, las palizas y los insultos, pero que a ella la deja insatisfecha, y posteriormente su vida en común con Marina—, como su sufrimiento por la pérdida de la persona amada, mediante una invocación dirigida directamente a su amante asesinada.

Varios son los intertextos literarios y mitológicos que presenta esta novela con otras anteriores. En primer lugar podemos considerar el título: “Tu nombre escrito en el agua” no solo hace referencia a unos versos de John Keats —“Esta tumba contiene todo lo que fue mortal de un joven poeta inglés. Aquí yace uno cuyo nombre fue escrito en el agua” (228)—, sino que también recurre a las metafóricas escenas de sexualidad lesbiana, “evocadas alrededor de elementos tradicionales femeninos como el agua, principio de vida y símbolo de la feminidad y la maternidad por excelencia” (Simonis, *Yo no soy*, 208). Un elemento común de dos de las novelas pioneras en literatura lésbica española es la mención al mar/agua en el título —*Te deix, amor, la mar com a penyora* (1975), de Carme Riera, y *El mismo mar de todos los veranos* (1978), de Esther Tusquets. Cabe destacar que Lucía Guerra (159) considera que “la imposibilidad de un nombre escrito en el agua, según nuestra hegemonía cultural, apunta hacia esa exclusión e invisibilidad del lesbianismo en los discursos e imaginarios prevalentes”. Pero más revelador que el título resulta la nominación de las actantes principales: Sofía, Marina y Clara (Clara es un nombre inventado por las dos amantes como símbolo de su unión), que remiten directamente a las dos novelas citadas. Sofía y Clara aparecen en *El mismo mar de todos los veranos* como sujetos en quienes

la protagonista proyecta su afecto e interés<sup>6</sup>. Marina es la voz narrativa de la ficción de Carme Riera que desgrana su historia de amor con una mujer antes de morir.

Un aspecto significativo en la literatura lesbiana, a juicio de Zimmerman (Cornejo, 146), son los referentes mitológicos o literarios que “revelan, en primer lugar, un ejercicio de ‘lectura perversa’, es decir, de apropiación y resignificación de los guiones heterosexuales de la mitología”. En *Tu nombre escrito en el agua* el mito al que las dos mujeres aluden constantemente es el de Narciso, alusión que refuerza la figura del doble (las dos mujeres son tan parecidas físicamente como dos gotas de agua) a la vez que, según Simonis (*Yo no soy*, 205), “discute de forma solapada las teorías psicológicas sobre la homosexualidad, pero, [...] como queriendo probar el carácter ficcional que puede anidar en las posturas supuestamente científicas”. A mi juicio, la reiteración mitológica articula una deconstrucción, no solo de las teorías psicológicas que apuntaba Simonis, sino también de toda la tradición lésbica anterior. En *Tu nombre escrito en el agua* el amor se produce entre dos mujeres “iguales” (físicamente, de la misma edad, independientes económicamente...), alejándose del amor entre una joven y una mujer madura como es el caso de *Carol* (1951), de Patricia Highsmith, *Julia* (1970), de Ana María Moix o las ya señaladas ficciones de Tusquets y Riera:

como la corriente incesante que se llevara el rostro de Narciso y a Narciso mismo, y seguían besándose y amándose despreocupadas de la superficie en que se apoyaba su mutuo deseo porque era ya como si no se apoyaran en nada, y las hubiesen visto flotar, aferrada la una a la otra, los pechos de la mujer contra los pechos de la mujer, las aguas del coño fluyendo en el mismo cauce, y la pierna de una entre las piernas de la otra, aunque no se podía determinar cuál era de cuál, pues todo era el mismo gozo mientras las horas pasaban sin prisa, la noche se llevaba al día y el día a la noche, en una sucesión tan perfecta como la de los cuerpos espejo de las mujeres reflejo (González Frei, *Tu nombre*, 209).

---

6 Sofía es la institutriz de la protagonista de *El mismo mar de todos los veranos*. Se trata de un personaje secundario y de ella rememora cuando se sentaban juntas en la cama y le contaba fascinantes historias “tan unidas, tan iguales, tan amigas” (Tusquets, 165). Finalmente, es expulsada de la casa cuando se descubre que mantiene relaciones con el padre de la actante principal. Por otra parte, Paul Julian Smith (103) pone de relieve que la relación entre la protagonista de *El mismo mar de todos los veranos* y Clara “apunta a una reproducción o inducción lesbiana de una a otra generación, un proceso en el cual la maternidad biológica carece del privilegio de primacía que generalmente se le concede”.

Otro elemento que cabe destacar en la literatura lésbica es el que hace referencia al lenguaje. Nicole Brossard (Torras, 129) propuso que “Una lesbiana que no reinventa la palabra es una lesbiana en proceso de desaparecer”, y la propia Torras (ibíd.) señala: “La(s) lesbiana(s) escribe(n) en defensa propia, en la arena del combate del lenguaje, que siempre dice más y menos de lo que queremos decir”. Así, en la novela de González Frei, el lenguaje se muestra incapaz de reflejar la intensidad y el sentimiento amoroso y sexual de las dos mujeres, con la consiguiente creación de un lenguaje nuevo donde se (con)funden las dos amadas:

Y me dormí besándote mi cuello, sentí en tu paladar el gusto más amargo y más íntimo de mis vísceras, me bebimos hasta las heces, y desde entonces mis sueños fueron tuyos, Marina, Marina nuestra, me amamos, te amaste más que nunca, soñamos que te veías y yo eras Clara, porque ella multipliqué nuestros sueños y te besamos mi coño, lo recorriste con la punta de mi lengua y puse tus dedos junto a nuestros labios que ardáis, te abriste mi abismo, giramos, volviste a penetrarme, con la sonrisa desgarrada de felicidad, Marina, te corrimos en mí, me fuimos, tú me amamos, Sofía, para siempre (*Tu nombre*, 223).

Es preciso considerar la apreciación de Aránzazu Hernández Piñeiro (150) sobre el léxico que emplean autoras como Hélène Cixous y Monique Wittig en sus obras al escribir sobre el deseo entre mujeres: “la escritura del deseo lesbiano supone una transformación de la escritura misma, transformación que las autoras ponen en juego a través de un continuo trabajo con los pronombres personales y una radical recreación de la corporalidad femenina”. Siguiendo con Cixous, Hernández Piñeiro señala cómo el deseo de las amadas se convierte en imágenes a través de las cuales los cuerpos de ambas son recreados como cuerpos deseantes y explorados en cada una de sus partes y fluidos (161). De la misma forma, Sofía y Marina exploran nuevas formas de manifestar su amor alejándose de convencionalismos, circunstancia que no se había producido en las novelas españolas pioneras, donde todo resultaba mucho más insinuante y velado:

Intentamos decirnos cuánto nos queríamos, cuánto habíamos llegado a amarnos en esos pocos días compartidos, pero nos faltaban las palabras. Era desesperante no poder expresar el propio amor, aquel amor que era nuevo y no podía servirse de palabras viejas. Marina propuso que nos abriéramos un tajo en la yema de los dedos como juramento de sangre. Lo hicimos, pero ambas sabíamos que ese acto era tan trillado y tan insuficiente como una expresión convencional.



Entonces hicimos el pacto. [...]

—Cágame —le dije—. Dame tu mierda. Lo quiero todo de ti. [...]

Aquella noche yo comí sus excrementos, y ella los míos (*Tu nombre*, 222-223)<sup>7</sup>.

En lo que atañe a las técnicas y/o estrategias que maneja quien se esconde tras el seudónimo para dotar de realismo a su obra y que se plantean explícitamente en *Cómo ambientar un cuento o una novela*, podemos destacar tres: la investigación, la construcción del ambiente y la voz narrativa. El punto más importante y prioritario para escribir un relato, sea de la índole que sea, a juicio de Miguel Vitagliano (13), es la búsqueda de información —y qué duda cabe que la autora de *Tu nombre escrito en el agua* es conocedora de la literatura lésbica tanto española como anglosajona—. Esta indagación revierte también en la creación de los actantes: “¿Cómo se llama el personaje? ¿Por qué lleva ese nombre?” (ibíd.). Pero no toda la información recabada, prosigue el autor, debe estar plasmada en la narración: alguna no será utilizada, otra se insertará en el relato de forma indirecta —“para ayudar a caracterizar un personaje o una situación, pero que de ninguna habrá de ser explicada” (20), porque “cuanto más conozca [el escritor] mejor podrá jugar con lo que sabe” (21)—. Evidentemente, no se explicita ni el origen ni el significado de los nombres de las protagonistas, aunque una lectora *entendida* en la aún escasa literatura lésbica anterior a 1995 no tendría mayor problema en establecer las conexiones pertinentes.

Otro punto que considera vital Vitagliano es la creación de un ambiente o, como él mismo plantea (25), los recursos que se pueden llevar a cabo para que el relato sea leído como si se tratara de una parte más de la vida. A su juicio es muy importante cuidar aquellos temas que pueden parecer secundarios, pero que logran crear un contexto creíble/verosímil, así como la inserción de detalles en la narración (o en la construcción de los personajes) a pesar de que “no mantengan una relación directa con lo que va a acontecer” (43). Por su parte, González Frei (*La otra*, s. p.) confesaba en su nota de blog:

---

7 Simonis (*Yo no soy*, 210) considera esta exploración escatológica como “una forma sutil y cruda de cuestionar y destruir la autoridad. Los excrementos se utilizan de manera sacrílega, para unos fines que no son ni por asomo los designados por la norma, que solo tiene previstas para ellos la ocultación y la destrucción, exactamente el mismo destino que desea para las relaciones lesbianas”.

Una característica ineludible eran los hechos no motivados, es decir, pasajes innecesarios que llevaban al lector a preguntarse por qué habían sido incluidos en el relato puesto que no cumplían ninguna función en la economía narrativa. Y ese lector, ya avezado en el “pacto autobiográfico” postulado por Lejeune, se respondía: Muy simple, porque estas cosas ocurrieron en la vida real (qué maravillosa expresión; postula varias vidas posibles).

Así, pensé entonces que bastaba con sembrar, aquí y allá, hechos y personajes inmotivados, para que los lectores creyeran (como en efecto les ocurrió a algunos) que se hallaban ante un relato candorosamente autobiográfico<sup>8</sup>.

Tres son los elementos que favorecen que *Tu nombre escrito en el agua* pueda ser leída como una autobiografía y que también son considerados por Vitagliano en su ensayo: en primer lugar, la narración en primera persona, que provoca que “el relato tienda a adquirir el ritmo de una confesión que incluirá con mayor rapidez al lector en el mundo de la ficción” (62). En segundo lugar, la inclusión de, en este caso, la narradora autodiegética en el género epistolar —el cual deja “entrever una atmósfera de intimidad, secretos, recriminaciones y tramas ocultos que atrapa al lector rápidamente dentro del mundo ficticio” (72)—. Y, por último (pero no menos importante), la incorporación al cuerpo del relato de “notas ficticias o falsos prólogos” (75), como es el caso de la dedicatoria que abre la novela y que, de modo implícito, favorece la lectura de la ficción como si realmente se tratara de un hecho real: “Para Marina que, de todos los

---

8 Resulta muy atractiva la inclusión del concepto “pacto autobiográfico” de Philippe Lejeune (52-53), quien considera que “La autobiografía no es un juego de adivinanzas, sino todo lo contrario. Falta aquí lo esencial, lo que yo he propuesto que se denomine el pacto autobiográfico. Yendo de la primera persona al nombre propio, me veo obligado a rectificar lo que escribí en *L'autobiographie en France*, ¿cómo distinguir entre la autobiografía y la novela autobiográfica? Hay que admitir que, si permanecemos en el plano del análisis interno del texto, no hay diferencia alguna. Todos los procedimientos que emplea la autobiografía para convencernos de la autenticidad de su narración, la novela puede imitarlos, y lo ha hecho con frecuencia. Esto es cierto si nos limitamos al texto, excluyendo la página del título; en el momento en que la englobamos en el texto, con el nombre del autor inscrito en ella, disponemos de un criterio textual general, la identidad del nombre (autor-narrador-personaje). El pacto autobiográfico es la afirmación en el texto de esta identidad, y nos envía en última instancia al nombre del autor sobre la portada. Las formas del pacto autobiográfico son muy variadas, pero todas ellas manifiestan la intención de hacer honor a su firma. El lector podrá poner en entredicho el parecido, pero jamás la identidad. Sabemos muy bien la manera en que cada uno se aferra a su nombre”.

personajes de esta historia, es el único cuyo nombre no he tenido el valor de cambiar” (*La otra*, s. p.). González Frei confesaba quince años después de la publicación de su obra: “Se trata de fingir que no se finge, como lo prueba, de buena fe, la dedicatoria de mi libro, que muchos tomaron por veraz, atribuyendo a todo el relato el carácter de autobiográfico”. Pero no es trivial que esta novela se haya leído por la crítica como un relato autobiográfico; ya hemos señalado el gran valor para la crítica feminista lesbiana de las narraciones personales, puesto que sus inapreciables testimonios han permitido apreciar la interioridad de la mujer y su autoconcepción como ser social e individual, así como sobre la formación de su identidad independiente (Pacheco Oropeza, 57).

Hasta aquí hemos intentado analizar tanto los intertextos y referencias de *Tu nombre escrito en el agua* como los elementos que dotan de verosimilitud a la novela y que se encuentran reflejados tanto en la nota de blog de González Frei como en el ensayo de Vitagliano, ¿coincidencia o casualidad la conexión que se puede llegar a establecer entre los dos textos? A pesar de que me resulta imposible desvelar la identidad que se oculta tras la autoría de esta novela, sí que debo constatar que los indicios muy bien pudieran apuntar a que tras el seudónimo de Irene González Frei no se escondiera una mujer, sino un hombre y que se ha producido una “ficción en la ficción, ficción al cubo, en este caso, que nos obliga a reflexionar acerca de la naturaleza de la impostura” (*La otra*, s. p.)<sup>9</sup>. ¿Qué significaría que una de las obras del canon de la literatura lésbica estuviera escrita por un hombre a pesar de contener tanto la imagería como el simbolismo lesbiano?

---

9 Otros indicios que apuntan que la autoría de la novela podría no ser una mujer los hallamos en el artículo publicado por Xavier Moret (s. p.) sobre el galardón obtenido por *Tu nombre escrito en el agua*. En él Beatriz de Moura señalaba, en relación al seudónimo: “Nosotros somos los primeros sorprendidos, aunque es cierto que las bases de ‘La Sonrisa Vertical’ prevén la posibilidad de que el ganador mantenga el seudónimo, cosa lógica en un premio de narrativa erótica”. Esto no es cierto; en las bases, como ya hemos visto, se insta a que el autor revele su identidad. Prosigue Moret: “De una cosa está segura Beatriz de Moura: la ganadora es una mujer, ya que ha establecido contacto telefónico con ella y la voz no engañaba. La autora, sin embargo, se negó a mantener diálogo a través del teléfono con los periodistas y exigió responder las preguntas por fax”. De Moura también señalaba: “La dedicatoria permite suponer que quizá la obra tiene un componente autobiográfico. La novela está narrada en primera persona”. Si es una mujer desconocida, ¿por qué no habla con el periodista por teléfono? ¿Tal vez porque la editorial conocía la verdadera identidad del autor y también presuponían que la dedicatoria no era real ni había ninguna base autobiográfica?

La crítica lesbiana comienza con el *establecimiento de una tradición de escritura y escritoras lesbianas*. La arqueología de la escritura lesbiana ha de tener muy en cuenta que en una sociedad misógina y homofóbica las escritoras lesbianas han tenido que codificar en un lenguaje oscuro y oblicuo sus mensajes o recurrir a la autocensura. [...] Muy frecuentemente las escritoras lesbianas, por su posición marginal en el patriarcado, han sido más conscientes que nadie de estar hablando una lengua doblemente opresora (por falogocéntrica y heterosexista), y han buscado una lengua propia con la que producir una literatura propia; han convertido el lenguaje y la literatura en una especie de laboratorio (Suárez Briones, 271; la cursiva es mía).

Considerando la cita de Suárez Briones, y ante la posibilidad de que el autor pudiera ser Miguel Vitagliano, ¿*Tu nombre escrito en el agua* ya no entraría a formar parte de esa “tradición de escritura y escritoras lesbianas”? Por otro lado, ¿cómo explicar que la “lengua propia con la que producir una literatura propia” pudiera no ser tan propia ni tan exclusiva de las lesbianas? ¿Puede un hombre escribir como una lesbiana? Sobre este punto recojo las cuestiones planteadas por Torras (130): “¿Existe una estética lesbiana particular, diferente? ¿Qué convierte un texto en texto lesbiano? ¿El tema? ¿La autora? ¿Qué convierte una autora en una autora lesbiana? ¿Su vida privada? ¿Sus confesiones públicas?”. Simonis (*Yo no soy*, 17) considera que los textos lésbicos son aquellos que contienen experiencias homoeróticas femeninas, es decir, que de manera implícita o explícita deconstruyen las premisas heteronormativas<sup>10</sup>. Bajo esta premisa podemos considerar que *Tu nombre escrito en el agua* se ha podido leer sin ningún problema como una novela claramente lésbica, como lo demuestran no solo los estudios que se han realizado sobre la obra a este respecto, sino también por la inclusión de un breve relato titulado “Perro negro” en la primera miscelánea de la colección “La Sonrisa Vertical”<sup>11</sup>. También cabe remarcar que tanto la cuidada verosimilitud de la obra como la exclusión de los estereotipos lésbicos que solían manejar los escritores (hombres) han favorecido su inclusión en el

10 Simonis (*Yo no soy*, 143-144) también alude a la literatura lésbica escrita por hombres concluyendo que, exceptuando un par de casos, se ciñe más al género pornográfico —con carácter marcadamente “voyeurista”— a partir del estereotipo de la lesbiana sexualizada, sin contemplar que esta pueda ser una opción vital.

11 Cabe destacar que la miscelánea *Cuentos eróticos de Navidad* (1999) es precisamente la que aporta una mayor pluralidad de sexualidades heterodoxas en la diégesis de sus cuentos (y en la que hallamos nombres como Eduardo Mendicutti, Luis Antonio de Villena, Abilio Estévez o las ya citadas Mayra Montero y Marcia Morgado).

canon de la literatura lésbica en lengua española. El seudónimo femenino también ha propiciado que no se cuestionara su autoría masculina y que, en base a esa supuesta “feminidad” haya primado más que la oculta identidad de su “autora” la recepción de la novela por parte de un colectivo que, en la década de los noventa, esperaba nuevas ficciones donde por fin se narrara y visibilizara la relación entre dos mujeres como alternativa posible a la heterosexual. Tal como analiza Rafael M. Mérida Jiménez (45-48), Terry Castle proponía, en su antología titulada *The Literature of Lesbianism*, una aproximación historiográfica a la visibilidad lésbica literaria de indudable interés: “La idea de la lesbiana nunca ha sido propiedad intelectual exclusiva del sexo femenino [...]. Este patrón de propiedad simbólica solo sería interrumpido hacia principios del siglo xx, con la escritura fervientemente sáfica de Renée Vivien, Natalie Barney, Gertrude Stein [...] y muchas otras”. Quizá debiéramos acudir a esta revisión genealógica, realizada por una feminista que es lesbiana, para valorar desde una perspectiva complementaria un pequeño misterio literario que es paradoja de visibilidad y reto de invisibilidades.

## Bibliografía

### Fuentes primarias

- González Frei, Irene ([1995] 2008): *Tu nombre escrito en el agua*. Barcelona: Tusquets.
- (1999): “Perro negro”, en *Cuentos eróticos de Navidad*. Barcelona: Tusquets, pp. 199-206.
- (2010): “La otra de mí”, en *Escritores del mundo. Revista-blog de literatura, ensayo y crítica*, <<http://www.escritoresdelmundo.com/2010/10/la-otra-de-mi-por-irene-gonzalez-frei.html>> (consultado el 15 de junio de 2014).
- Tusquets, Esther (1978): *El mismo mar de todos los veranos*. Barcelona: Lumen.
- Vitagliano, Miguel (2003): *Cómo ambientar un cuento o una novela. Técnicas y recursos para escribir ficciones creíbles*. Barcelona: Alba.

### Fuentes secundarias

- Cabré, M<sup>a</sup> Àngels (2011): “Plomes de paper: Representació de les lesbianes en la nostra literatura recent”, en M. Torras Francès (ed.), *Accions i reinvençons. Cultures lèsbiques a la Catalunya del tombant del segle xx-xxi*. Barcelona: UOC, pp. 17-40.
- Castrejón, María (2008): *Que me estoy muriendo de agua*. Barcelona/Madrid: Egales.
- Cornejo Parrieño, Rosalía (2007): *Entre mujeres. Política de la amistad y el deseo en la narrativa española contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva.

- Guerra, Lucía (2011): “Subjetividades lesbianas en los espacios no inscritos de la identidad”, en *Aisthesis* 50, pp. 158-172.
- Hernández Piñeiro, Aránzazu (2014): “Escrituras del deseo entre mujeres: Hélène Cixous y Monique Wittig”, en B. Suárez Briones (ed.), *Las lesbianas (no) somos mujeres. En torno a Monique Wittig*. Barcelona: Icaria, pp. 149-183.
- Lejeune, Philippe (1991): “El pacto autobiográfico”, en *Suplementos Anthropos* 29, pp. 47-61.
- Mérida Jiménez, Rafael M. (2008): “La ‘literatura del lesbianismo’ y la Edad Media”, en R. M. Mérida Jiménez, *Damas, santas y pecadoras. Hijas medievales de Eva*. Barcelona: Icaria, pp. 45-66.
- Moret, Xavier (1995): “Una novela lésbica de una autora que se niega a revelar su identidad gana La Sonrisa Vertical”, en *El País*: <[http://elpais.com/diario/1995/02/07/cultura/792111605\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1995/02/07/cultura/792111605_850215.html)> (consultado el 15 de junio de 2014).
- Muñoz Puelles, Vicente (1995): *Infiernos eróticos. La colección Berlanga*. Valencia: La Máscara.
- Pacheco Oropeza, Bettina (1999): *La autobiografía femenina contemporánea en España. (Textos seleccionados: 1939-1996)*. San Cristóbal: Universidad de los Andes.
- Pertusa Seva, Inmaculada (2005): *La salida del armario. Lecturas desde la otra acera*. Gijón: Llibros del Peixe.
- Rodríguez, María Pilar (2003): “Crítica Lesbiana: lecturas de la narrativa española contemporánea”, en *Feminismos* 1, pp. 87-102, <[https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/2845/1/Feminismos\\_1\\_07.pdf](https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/2845/1/Feminismos_1_07.pdf)>.
- Simonis, Angie (2007): “Silencio a gritos: discurso e imágenes del lesbianismo en la literatura”, en A. Simonis (ed.), *Cultura, homosexualidad y homofobia. Amazonia: retos de la visibilidad lesbiana*. Barcelona: Laertes, pp. 107-139.
- (2009): *Yo no soy esa que tú te imaginas. El lesbianismo en la narrativa española del siglo XX a través de sus estereotipos*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Smith, Paul Julian (1998): *Las leyes del deseo. La homosexualidad en la literatura y el cine español (1960-1990)*. Barcelona: Llibres de l'Índex.
- Suárez Briones, Beatriz (1997): “‘Desleal a la civilización’: La teoría (literaria) feminista lesbiana”, en X. M. Buxán Bran (ed.), *Conciencia de un singular deseo*. Barcelona: Laertes, pp. 259-279.
- Torras Francès, Meri (2000): “Feminismo y crítica lesbiana: ¿una identidad diferente?”, en M. Segarra et al. (eds.), *Feminismo y crítica literaria*. Barcelona: Icaria, pp. 121-141.
- Viñuales, Olga (2006): *Identidades lésbicas*. Barcelona: Bellaterra.

# La cultura gay en transiciones (España, Argentina, Chile)<sup>1</sup>

Dieter Ingenschay

*Humboldt-Universität zu Berlin*

## 1. Introducción general

El 1 de julio de 1934, Ernst Röhm, jefe de las milicias paramilitares de los nacionalsocialistas, la famosa Sturmabteilung (SA), fue fusilado por orden del mismo Hitler, acusado de tramar una conspiración contra el Führer junto a otras personas de su entorno homosexual, consideradas de repente como un nido de conspiradores. Este argumento, sin embargo, parece poco convincente, porque la inclinación homosexual de Röhm y de gran parte de su grupo paramilitar era un secreto a voces. Resulta que la fuerte presencia de hombres homosexuales dentro de la SA no es ni leyenda ni invención. Más bien, la aparente indignación del Führer fue una estratagema, una capitulación ante las necesidades de la opinión pública.

En la historia de la persecución de homosexuales por regímenes dictatoriales, el ‘caso Röhm’ es característico, porque representa el inicio de un rechazo fundamental que, en casi todas las dictaduras, tiene lugar contra los ciudadanos homosexuales y que se puede considerar como la otra cara de la homosociabilidad manifiesta de grupos militares. Las leyes anti-homosexuales del Tercer Reich se agudizaron en 1935, cuando se creó una rama particular de la policía que se encargó de elaborar las llamadas ‘listas rosadas’. Esta criminalización masiva culminó con la internación de miles de homosexuales en los campos de concentración, donde tenían que portar el triángulo rosa como señal distintiva, y muchos perdieron su vida en los sistemas de extinción (cf. Grau).<sup>2</sup>

---

1 Este trabajo forma parte del proyecto de investigación FEM2015-69863-P (MINECO-FEDER).

2 Mientras que los nazis consideraban a los homosexuales como dañinos para su política racista, se consolidó una idea paralela entre muchos comunistas y socialistas europeos, también bajo la influencia de la política oficial de la Unión Soviética, que introdujo en

No cabe duda que la persecución de los homosexuales bajo el régimen del Tercer Reich representa un caso particular, ya que forma parte de la abolición de derechos civiles (y hasta del derecho a la mera existencia) de ciertos grupos sociales políticos o étnicos. Hay sin duda dictaduras más homófobas que otras, y la práctica puede ser completamente diferente en cada caso. La situación en los tres países hispanófonos que serán comparados en seguida —España, Argentina y Chile— es diferente e incomparable con el Tercer Reich, ya que en estos países se habla de ‘transiciones’ postdictatoriales, mientras que en Alemania se supone una ‘ruptura’ completa entre el fascismo de Hitler y los Estados posteriores. Parece bastante contradictorio que la supuesta ruptura no afectara la posición jurídica y pública frente a homosexuales que sufrieron una persecución estatal con fallos contra 50.000 personas en la antigua República Federal de Alemania, que hasta hace muy poco no se admitía oficialmente.<sup>3</sup> Veremos en seguida, que comparar las transiciones postdictatoriales de España, Argentina y Chile es una tarea difícil por su complejidad, a pesar de la coincidencia (en partes por lo menos) temporal de estas transiciones a finales del siglo pasado. Puedo referirme a algunas publicaciones comparativas de la situación en Argentina y España (Anabiararte Rivas, Peralta) y también a las relaciones ‘empíricas’ entre los continentes que personajes tan diversas como Miguel de Molina, español emigrado a Argentina, o José Donoso, chileno con residencia en Cataluña durante muchos años, pueden ilustrar. En seguida, se tratarán las especificidades homófobas de las tres dictaduras, y después de un breve resumen del primer activismo gay, se analizarán en la última parte los rasgos característicos correspondientes de las ‘transiciones’ de estos países.

---

1934 una ley discriminatoria contra los homosexuales; entre los intelectuales en favor de lo que llamaron pureza y sanidad, y contra la supuesta perversión fascista de la homosexualidad aparece Maxim Gorki (más detalles en Zur Nieden). Así, el esquema conocido, producto del imaginario positivista decimonónico, que tuvo tanta resonancia en Europa y Latinoamérica a finales del siglo XIX, vivió una renovación masiva en la década de 1930.

- 3 El problema mayor fue que el Estado alemán no quería declarar anticonstitucional un grupo de leyes que se mantuvieron en vigor durante decenios. El actual ministro de Justicia, Heiko Maas, pidió un informe jurídico detallado a propósito a dos especialistas que proponen anular los fallos e indemnizar a los condenados; el informe Martin Burgi/ Daniel Wolff, *Rehabilitierung der nach § 175 StGB verurteilten homosexuellen Männer* está disponible en <[http://www.antidiskriminierungsstelle.de/SharedDocs/Downloads/DE/publikationen/Rechtsgutachten/Rechtsgutachten-Burgi-Rehabilitierung-175.pdf;jsessionid=C42DD9ABC0A46DF974E62ABF674AE4F8.2\\_cid350?\\_\\_blob=publicationFile&v=1](http://www.antidiskriminierungsstelle.de/SharedDocs/Downloads/DE/publikationen/Rechtsgutachten/Rechtsgutachten-Burgi-Rehabilitierung-175.pdf;jsessionid=C42DD9ABC0A46DF974E62ABF674AE4F8.2_cid350?__blob=publicationFile&v=1)> (consultado el 19 de agosto de 2016).



## 2. Dictaduras y homofobia

### 2. 1. España: la lucha contra “vagos y maleantes”

En cuanto a España, el conservadurismo ideológico en combinación con el catolicismo nacional homófobo bajo el franquismo crearon un ambiente sumamente peligroso para los ciudadanos homosexuales (cf. Olmeda, 1ª y 2ª parte). El 15 de julio de 1954, el Estado franquista reformuló la llamada Ley de Vagos y Maleantes e incluyó comportamientos homosexuales entre los crímenes perseguidos bajo esta ley. En su impresionante libro *De Sodoma a Chueca*, Alberto Mira describe detenidamente las modificaciones de la nueva versión de la ley que preveían, entre otras medidas, el “internado en un Establecimiento de trabajo o Colonia agrícola” (Mira, 321) y una redefinición del concepto de escándalo público (323). Una consecuencia de la posibilidad legal de internar a ‘vagos’ fue el establecimiento de cárceles o más bien campamentos especiales, el más importante cerca de la ciudad de Huelva, donde el régimen encarcelaba a cientos de personas condenadas por actos homosexuales. Un impresionante documental, *Socialmente peligroso*, producido por Canal + y dirigido por Pedro Pérez Rosa en 1998, basado en entrevistas con diferentes ex presos, entre ellos intelectuales (un cura, un escritor) denuncia la dimensión de esta práctica y su base ideológica.

En 1970, cuando ya los primeros movimientos de liberación homosexual empezaron a formarse en Francia y EE. UU., el Estado franquista sustituyó la Ley de Vagos y Maleantes por otra más intolerante aún, la llamada Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social, con una mención explícita, dentro de la enumeración de los “supuestamente” peligrosos, a “los que realicen actos de homosexualidad” (Mira, 326). Aunque en aquel entonces la legislación de otros países (incluso Francia, Gran Bretaña y Alemania occidental, cf. Mira, 324) tampoco dejaba impunes los actos homosexuales (ni siquiera los consentidos entre adultos), la situación en España tuvo un carácter más agudo por varios motivos: por la tremenda influencia de la Iglesia católica, con su homofobia dogmática; por la psiquiatría española, que consideró el deseo homosexual como desviación enfermiza (cf. Mira, cap. III, y el volumen de Ugarte Pérez) y por la identificación de los homosexuales con los peores enemigos del sistema franquista, los comunistas.

## 2.2. Argentina: culturas vivas en peligro

En la Argentina, donde encontramos una situación fundamentalmente diferente, la relación conflictiva entre dictadura y homofobia tiene una historia que se remonta al siglo XIX. En *El matadero*, primera novela antidictatorial de la historia literaria latinoamericana, el autor, Esteban Echeverría, describe, hacia el final de la corta narración, la tortura del joven unitario por los brutales agentes del dictador Rosas, que termina con una penetración anal forzada, volviendo al hombre penetrado la víctima (para más detalles, cf. Salessi, 61-64). Una vez acabado el ‘higienismo’ positivista de la época del primer Centenario de la Independencia, Argentina aparece, sin embargo, como un país un poco más abierto (con toda relatividad) en cuestiones de homosexualidad. No obstante, Adrián Melo habla de “años signados por la intolerancia, la censura, la frivolidad, la hipocresía y las apariencias” (Melo, 244). Este autor constata cierto paralelismo entre la lengua de la cultura popular, tal y como Manuel Puig la introduce en *La traición de Rita Hayworth*, y el discurso ‘oficial’ peronista, y menciona la fascinación que ciertos escritores (gais o heterosexuales) sintieron hacia la persona de Evita (que se refleja en la novela *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez). Este “idilio de los gays con el peronismo de izquierda” (Melo, 271, n. 37) se cuestiona en 1973, “cuando [...] jefe de la policía, acuse a la juventud peronista de homosexuales y drogadictos” (ibíd.). Una persona que mantuvo la distancia hacia el peronismo es el poeta y sociólogo Néstor Perlongher, que consideró a Evita, la legendaria esposa del General, como lumpen (Melo, 254). Junto a Héctor Anabiarte, Perlongher es la persona decisiva en la formación del Frente de Liberación Homosexual (FLH), el primer movimiento gay militante durante el tiempo del peronismo tardío, a principios de los años setenta. El FLH fraguó, de acuerdo con el tono y la doctrina peronista (según Melo, 254), la consigna “Amar y vivir libremente en un país liberado”. De forma similar, el periodista Osvaldo Bazán describe en su *Historia de la homosexualidad en la Argentina* la relación poco problemática entre estos activistas y la política dominante de la predictadura (cf. también Melo, el capítulo “FLH y peronismo”). Así pues, si el peronismo no compartió la homofobia sistemática del franquismo y del catolicismo nacional español, ¿cuál fue la posición de la dictadura militar en concreto? Bazán (en la forma anecdótica que determina su libro) cuenta la detención de Enrique Raab, conocido periodista, y de su pareja, Daniel Girón, el 16 de abril de 1977 por un grupo de la ESMA (Bazán, 367 s.); sin embargo, no se puede

confirmar si este arresto tuvo motivos homófobos o estaba relacionado con el periodismo político de Raab. Un factor significativo puede ser la decisión de Perlongher de huir de la dictadura y exiliarse en Brasil en 1981. Otras importantes figuras homosexuales del mundo intelectual, como Carlos Jáuregui o Juan José Sebrelli, permanecieron en el país. Estamos en la época en la que Manuel Puig escribe, con *El beso de la mujer araña*, la primera novela de dimensión didáctica en relación con formas de vida homosexuales, una novela de resonancia mundial que Melo considera como un verdadero punto de inflexión (Melo, 265). En ella, la víctima principal del régimen (predictatorial, para repetirlo) no es el homosexual, sino el preso político, el revolucionario montonero, mientras que el homosexual, dispuesto a espiar a su compañero de celda, parece colaborar con el aparato estatal.

### 2.3. Chile: “una generación sin homosexuales”

A pesar de la existencia de algunas figuras homosexuales (como Augusto D’Halmar) en la historia cultural chilena, el carácter conservador y católico del país impidió una toma de consciencia de la existencia de formas alternativas al modelo heteronormativo. Durante el régimen de Pinochet, no hubo cárceles particulares para homosexuales del tipo del Campo de Huelva en España, ni cambios en la legislación. “La dictadura de Pinochet no persiguió ni reprimió de manera particular a los homosexuales”, resume Óscar Contardo (321), pero destaca a la vez que “en dictadura, las libertades civiles estaban restringidas para la población en general” (321 s.). Otra vez, la situación de los homosexuales se presenta como un camino sin salida entre unas fuerzas políticas tan claramente antagónicas en el Chile de la predictadura.<sup>4</sup> Sin indagar más en esto, el mismo Contardo menciona que existían informes del Servicio Secreto, de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) sobre personas homosexuales (323).

Una impresión bastante diferente resulta de la lectura del libro *Bandera hueca*, del activista gay Víctor Robles. “Era muy peligroso ser homosexual

---

4 La situación histórica recuerda la descrita arriba en el contexto de la Europa de los años treinta. Contardo comenta: “Mientras para la izquierda la homosexualidad se trataba de un ‘vicio burgués’ —al menos así se había planteado a través de sus medios de comunicación durante la Unidad Popular—, para los militares y los civiles de derecha que participaban en el régimen era una perversión que no se vinculaba específicamente con una clase o con una filiación política” (232).

para el 73”, cita Robles a un tal Tomás Rivera González, travesti de San Camilo, barrio de mala reputación por su población gay; y sigue: “El Golpe fue terrible para los homosexuales, particularmente para los más pobres” (Robles, 17). Fueron estos ‘pobres’ los que participaron en la marcha de prostitutas contra el abuso por los carabineros que tuvo lugar en Santiago, antes del golpe, en abril de 1973 (Contardo, 313). Robles y Contardo están de acuerdo (con otros críticos como Juan Pablo Sutherland por ejemplo) en la diferenciación social de los grupos homosexuales en Chile (que justamente no formaron una ‘comunidad’) y en la existencia de una homofobia social fundamental en la sociedad chilena antes y después de Allende. Contardo se refiere a la investigación ya clásica del sociólogo Geert Hofstede, *Culture’s Consequences*, quien cuenta a Chile entre las sociedades “colectivistas” (Contardo, 326) que no dejan gran espacio a las libertades individuales y civiles. La cultura homosexual y su vida, tanto su infraestructura práctica como sus testimonios literarios, se callan más bien. Las personas que se atreven a tematizarla se consideran como socialmente marginales, y ni el famoso dúo de activistas y performadores de las “Yeguas del Apocalipsis”, formado por Pedro Lemebel y Francisco Casas, son una excepción. Hasta su muerte en 2015, Lemebel, candidato no exitoso al Premio Nacional de Literatura en 2014, siguió considerándose explícitamente como marginalizado.

Tanto Robles como Contardo coinciden en destacar el importante papel de ciertos círculos conservadores y prodictatoriales de la Iglesia católica. De hecho, esta institución homófoba por excelencia, que cuenta con una historia de muchos siglos de amenazas y de represión sexual, responsable además de la muerte de miles de personas que no utilizaron condones y se infectaron con el virus del sida, esta misma Iglesia permitía por lo menos que un grupito de personas (“gente bien”, una docena de buenos católicos burgueses provenientes de la Universidad Católica) se organizara entre 1977-1979 bajo el liderazgo de un cura holandés. Los miembros de este grupo que, según Contardo, “no tenía una agenda de reivindicación de derechos, como sí la tenían los activistas de Estados Unidos y Europa occidental” (Contardo, 311), adoptaron un nombre de dimensión muy cristiana: Betania (que cambiaron en 1981). Gracias a su gran influencia, la Iglesia católica consiguió la solidaridad de medios y médicos para negar su participación en una campaña pública a favor del uso del condón en los años ochenta, cuando la Brigada de Delitos Sexuales de Investigaciones controlaba a cientos de personas por un caso de sospecha de infección (Contardo, 354 y 361), y el escritor Enrique Lafourcade postuló en un artículo del

diario *El Mercurio*, en 1985: “si usted es normal, no se le ocurra enfermarse de sida hasta que la plaga se normalice” (Contardo, 351).

La invisibilidad de la homosexualidad en Chile hasta la década de 1990 se refleja también en la actitud del escritor chileno más importante de esos años, José Donoso. La dimensión de su propia homosexualidad se hizo pública decenios más tarde por los llamados “Donoso Papers”, documentos personales que el mismo autor había vendido a la estadounidense universidad de Iowa, y por el revelador libro de su hija adoptiva, Pilar Donoso, *Correr el tupido velo*. Donoso no fue el único en callar el hecho de la existencia de sexualidades no heteronormativas; cuando, en 1981, *Frente a un hombre armado*, de Mauricio Wacquez, exiliado en Barcelona en aquel entonces, se presentó en la Feria del Libro de Santiago, nunca llegó a las librerías chilenas, y Jorge Edwards reseñó la novela sin mencionar con una sola palabra su temática homosexual. No es de extrañar que Contardo, quien habla de “identidades fracturadas” de las personas homosexuales (339), cite al poeta Benjamín Morgado con la autodescripción de “una generación sin homosexuales” (372).

### 3. El primer activismo gay

Teóricos e historiadores de los movimientos de liberación gay están de acuerdo que ciertos grupos activistas empezaron a formarse en la década de 1970 como consecuencia de las protestas parisinas de mayo del 68, de ciertos nuevos modelos emancipatorios (filósofos de la Escuela de Frankfurt como Herbert Marcuse) y de los disturbios del Stonewall Inn neoyorquino. El volumen colectivo de Adam, Duyvendak y Krouwel, *The Global Emergence of Lesbian and Gay Politics*, reúne testimonios de un movimiento de dimensiones supuestamente mundiales, que también ven la luz en los tres países en cuestión. El sociólogo español Kerman Calvo recuerda que el concepto de ‘movimiento de liberación gay’ es algo así como un “concepto paraguas” (“master frame”, Calvo, 15) que incluye diferentes tendencias más o menos politizadas, más o menos sicologizantes que no hace falta repetir aquí en detalle. Tampoco hay uniformidad, sino tensiones y discusiones dentro de las respectivas naciones. Las diferencias principales entre las dictaduras de España y del Cono Sur son la duración y la constancia del franquismo, que impidieron (o dificultaron) el nacimiento de grupos activistas casi hasta la muerte del dictador en 1975. Tenemos que recordar el esquema temporal:

mientras que la muerte de Franco en noviembre de 1975 abre la paulatina liberalización que conlleva la ‘Transición’, los golpes militares fascistas y las siguientes dictaduras en Argentina (1976-1983) y Chile (1973-1990) son posteriores, pero, en total, con una duración mucho más corta que los largos decenios franquistas en España.

Se puede plantear que los eventos del Stonewall Inn en Christopher Street y su resonancia global representan el momento iniciador para el movimiento gay internacional. Para España, el naciente discurso francés post-68 tenía una función igualmente importante (cf. Ingenschay, “Hispanic/Masculinities/Transition”), y algunas comunidades gais latinoamericanas rechazaron el ‘modelo estadounidense’ bajo la experiencia del sida por ser injusto e inhumano; la voz más aguda en este contexto es la del poeta chileno Pedro Lemebel (cf. entre la abundante literatura sobre Lemebel, Blanco; en su artículo introductorio a este volumen, Brad Epps recuerda el cuento “Stonewall Inn” de Lemebel que interpreté como “rechazo de la *gay culture* ‘consumista’ de América del Norte y Europa” [Ingenschay, “Sida y ciudadanía”, 177]). Cuando los movimientos de liberación gay empezaron a formarse en España en los años setenta, anticiparon el desarrollo regionalista que la Transición puso en marcha más tarde. Existe un gran número de publicaciones fundamentales sobre esta época (Petit/Pineda, Mira), y baste resumir aquí unos datos más básicos. Mientras que el Movimiento Español de Liberación Homosexual (MELH), fundado clandestinamente en 1973, tuvo una resonancia mínima, el FAGC (Front d’Alliberament Gai de Catalunya), de 1977, fue el primer grupo de mayor radiación e influencia, más que el EHGAM (Euskal Herriko Gay Askapen Mugimendua), de 1981 (de inspiración marxista). En Madrid se organizó el FLHOC (Frente de Liberación Homosexual de Castilla), más tarde parte de COGAM (Colectivo de Gays y Lesbianas de Madrid). A pesar de su diversidad ideológica, estos grupos tenían en común que acompañaron el proceso de la transición democrática y el reconocimiento paulatino de derechos ciudadanos en España que culminaron en una legislación que proclama, en 2007, los mismos derechos civiles sin tener en cuenta la llamada orientación sexual.

En Argentina existía con el FLH un grupo de activistas ya antes de la toma del poder de los generales en 1976. Aunque su gestor, Néstor Perlongher, se exilió (entre otros muchos homosexuales), otros intelectuales del mundo gay se quedaron y vivieron en el país sin sufrir mayores inconvenientes. Sin embargo, llama la atención que la asociación más activa y, desde la perspectiva de la legislación de la unión civil, la más exitosa, la CHA

(Comunidad Homosexual Argentina) no se fundó antes de 1984, un año después del fin de la dictadura, en la fase inicial de la transición argentina. Según Pecheny/Petracci, hubieron de pasar otros diez años hasta que la reforma constitucional de 1994 proclamara teóricamente los principios de la no-discriminación (Pecheny/Petracci, 77), que otra vez culmina en la concesión de los mismos derechos civiles e individuales sin tener en cuenta la orientación o la identidad sexual. Se supone, por ende, que tanto las organizaciones como una conciencia civil sensibilizada contribuyeron al desarrollo de la transición en la Argentina que hoy día, cierto, tiene fama de ser el país más avanzado en este camino, aunque hasta hoy en día carezca de actores políticos identificables como representantes de la comunidad LGTBIQ.

En Chile, los intentos esporádicos de formar grupos de activistas en la década de 1970 fueron silenciados por la dictadura pinochetista. Los documentos reunidos en el estudio de Víctor Robles *Bandera hueca* confirman que un movimiento homosexual digno de este nombre, el Movimiento de Integración y Liberación homosexual (MOVILH), no vio la luz antes de 1991, año del informe Rettig. De esta forma, Robles insinúa una coincidencia del proceso emancipatorio homosexual con la transición de la primera fase de la postdictadura. Llama la atención que todos los ejemplos de actividades anteriores, entre ellos las “Yeguas del Apocalipsis”, se consideraron actividades ‘marginales’ hasta su apoyo a Alwyn (poco deseado por este) en 1988. De forma más intensa y más duradera, el silencio determina la escena chilena no solo en los años de la dictadura, sino también al inicio de la transición bajo los gobiernos de la concertación. Aunque el nuevo milenio conllevó una presencia más notable de temas homosexuales en la cultura y el discurso público, se nota cierto retraso: el acceso a las nuevas terapias anti-sida, por ejemplo, no se admitió antes del año 2003, y entre los autores que tratan la temática gay destaca una figura tan *mainstream* y tan poco ‘transgresora’ como el escritor Pablo Simonetti.

#### 4. Las transiciones y sus efectos político-culturales

El término “transición” es una metáfora conceptual<sup>5</sup> que se opone a “ruptura” o “revolución” y designa un cambio político-social paulatino que abre caminos nuevos al Estado y a la sociedad civil sin destruir por completo las

---

5 En el sentido de Mieke Bal, “Concept”.

estructuras existentes de un sistema que sin embargo necesita cambios fundamentales. Tal transición se define y se realiza primeramente —la abundante literatura sobre el tema lo confirma— bajo determinadas condiciones políticas. Para Cecilia Lesgart, la “innovación conceptual” de la transición (chilena y argentina, en su caso) que se desarrolla en el ámbito intelectual antecede a la idea de una transición política, ya que se trata de inventar un nuevo vocabulario para hablar de otra forma de los procesos sociales, hecho que los pensadores de Latinoamérica, de Laura Maccioni a Guillermo Mira Delli-Zotti, destacan unánimemente.

#### **4.1. La Transición española: ¿“clave de nuestro brillante presente”?**

Una mirada a la literatura crítica muestra una inseguridad total en cuanto a los métodos para juzgar las transiciones. En el caso de España, la primera transición que obtuvo fama de ejemplar, cierta literatura politizante habló de una transición lograda, y se fraguó el término de un ‘milagro político’, acompañado por un ‘milagro económico’. Entre las publicaciones que siguen valorando el desarrollo postfranquista de esta forma positiva, cuenta el volumen colectivo editado por Damián-Alberto González Madrid, *El franquismo y la transición en España* (de 2008, año de la gran crisis de la España posfranquista). En la tapa se aprecia la imagen condensada de la Transición, que a este grupo, todavía en 2008, le parece “la clave de nuestro brillante presente”. Entre los artículos más críticos del volumen se cuenta la comparación de las transiciones políticas en España, Latinoamérica y los países de Europa del Este, que constata en todos estos casos una “incapacidad para gestionar en democracia la memoria de un pasado criminal” (González, 15). Conforme con el proceso de democratización en la Península Ibérica está también la mayoría de los autores de un número especial de la revista *Ayer*, entre ellos José Casanova. Su argumentación llega incluso a postular que los primeros meses después de la muerte del Caudillo se pueden caracterizar como una verdadera ruptura: “Una vez aportada la enmienda constitucional [...] y ratificada por un *referendum*, la ruptura —la desvinculación del viejo régimen— fue consumada *de jure*” (Casanova, 33). La mayoría de los investigadores discrepa de este juicio, sobre todo pensadores de las regiones llamadas autónomas como Cataluña, baste mencionar a Joan Ramon Resina, con numerosas publicaciones o a Teresa Vilarós. Existen argumentos convincentes que ponen en duda hasta la constitucionalidad de la reinstauración de la monarquía borbónica. El mismo José



Casanova emprende una comparación entre las transiciones española y latinoamericanas que cuestiona seriamente la tesis de la ejemplaridad superior del modelo español, porque solo la dictadura chilena comparte con la española su carácter de ser menos un “régimen de excepción” (Casanova, 34).

Es el momento de recordar que la cultura (y los medios públicos) toman parte de forma decisiva en los procesos inevitables de redefinición social transicional. España no es solo el primer país de los tres ejemplos tratados en confrontarse con el final de una larga e implacable dictadura, es a la vez un caso que muestra el potencial cultural (más que político) que resulta de la confrontación con condiciones nuevas. Mientras que la política española de la Transición buscaba un equilibrio entre la apertura hacia Europa, con una reforma constitucional que se orientara a ejemplos de la Europa occidental, se sustituyó la ruptura total con el pasado dictatorial por el llamado “pacto de silencio”, que incluía a gran parte de los socialistas. Es sabido que, así, se hubieron de pasar 30 años desde la muerte del Caudillo para que sus estatuas ecuestres desaparecieran del espacio público, y que se rebautizaran (casi) todas las avenidas que llevaban su nombre, después de las larguísimas y polémicas discusiones que antecedieron a la instauración de la Ley de la Memoria Histórica en 2007.

Si tenemos en cuenta la enorme actualidad (y la cantidad) de novelas que tematizan la Guerra Civil y el franquismo, se reconoce inmediatamente el papel de la literatura en el proceso (relativo) de la toma de conciencia pública. Dentro de la formación y del desarrollo de la Transición española, cabe destacar la llamada “movida”, una tendencia cultural que buscó caminos nuevos, expresiones diferentes más allá de las alternativas político-culturales de la época del franquismo. Su pauta no era política a primera vista, sino que intentaba sustituir —y en este proceso parece más consecuente que la política— el sistema de valores y el imaginario antiguos por una estética ‘loca’ que rechazaba el peso de las décadas de la ideología fascista y del catolicismo nacional que la apoyaba. Sin ser idéntica que la Transición cultural, la movida, con su carácter festivo, logró imponer sus rasgos particulares a esta en los centros urbanos de la Península Ibérica, y quisiera destacar el papel decisivo de una estética transgresora de inspiración homosexual y lesbiana (cf. Ingenschay, “Identidad homosexual”; la fórmula LGTBIQ y sus variantes estaban todavía por inventarse) en este contexto.

En 2009, Enric Bou y Elide Pittarello publican una de las numerosas retrospectivas sobre la literatura de la transición, *(En)claves de la transición*. Lo que llama la atención es que la mitad de los autores tratados en el volu-

men colectivo son homosexuales o lesbianas. El papel y la influencia de los autores y autoras homosexuales, lesbianas, ‘trans’ y *queer*, y la integración del largo abanico de sus temas han sido decisivos para la formación del proceso total de la Transición española, incluso en sus dimensiones políticas y ciudadanas. Fernando Olmeda constata en el título del capítulo 14 de su libro *El látigo y la pluma* brevemente: “La transición es gay” (Olmeda, 267-292).

La presentación más completa de la cultura homosexual dentro de la Transición española la debemos a Alberto Mira. El 4º capítulo de su citado libro se llama “Homosexuales en Transición (1975-1983)” (Mira, 415-559), y enumera gran parte de los aspectos pertinentes de aquellos años: el “triumfo del travesti”, la moda de los “relatos del yo”, que Robert Richmond Ellis también había descrito, el papel (muchas veces menospreciado) de ciertos intelectuales (como Alberto Cardín) y la enorme cantidad de obras de la llamada cultura popular (desde Eduardo Mendicutti a Terenci Moix, desde *El anarquista desnudo* de Lluís Fernández a los atrevidos cómics de Nazario). De forma comparable a la literatura de la Guerra Civil, el conjunto de las novedosas propuestas inventó el lenguaje para cuestionar el franquismo y sus formas de sobrevivir; como mejor ejemplo se puede considerar *Una mala noche la tiene cualquiera*, la novela de Eduardo Mendicutti sobre cómo la noche del intento de golpe del 23 F afecta las experiencias, esperanzas y el miedo de una travesti (cf. Ingenschay, “Eduardo Mendicutti”). Se reconoce hoy en día el enorme poder transgresor y a la vez la claridad crítica de esta novela sumamente política detrás de su superficie ‘loca’.

#### **4.2. La transición argentina: las lecciones de la dictadura**

En un artículo comparativo de las transiciones latinoamericanas hacia la democracia, Guillermo Mira Delli-Zotti postula:

Tal vez en esta región y en relación con esas experiencias dolorosas y traumáticas es donde se han acumulado e impactado más fuertemente sobre la esfera pública testimonios, productos culturales, intervenciones diversas y memorias que, desafiando las interpretaciones clásicas sobre dichas dictaduras (difundidas por las propias Juntas militares), alimentan actualmente las más apasionadas “luchas por la memoria” (Mira Delli-Zotti, 1467).

La discusión argentina enfoca el lado jurídico en combinación con las políticas y prácticas de la memoria. Se puede decir que en Argentina se

reinventó la discusión alrededor de las culturas de la memoria (que antes se había impuesto en la Alemania posterior a Auschwitz y la Segunda Guerra Mundial). El marco más específico en el que se inscribe la discusión de la memoria en Argentina es el tema de los desaparecidos, que entre tanto parece una marca registrada y un tema de un gran número de investigaciones. Hugo Vezzetti describe el carácter provisional y frágil del “programa general de reparación política y social que había nacido con la democracia” (Vezzetti, 39) y se propone

explorar la historia [...] a partir de una hipótesis general [...]: con el ciclo que abre la posdictadura, es decir, la recuperación de la democracia [...] y a partir de un extendido consenso que condena la violación de los derechos humanos, nace un *nuevo régimen de la memoria*, entendida como relación y acción pública sobre el pasado (Vezzetti, 5).

Otra vez quisiera añadir que tal “nuevo régimen de la memoria” debe mucho a la amplitud de discursos culturales en general y a las narraciones *queer* en particular.

En 1984, terminada la dictadura, Beatriz Sarlo escribió su ensayo titulado “Argentina 1984: La cultura en el proceso democrático”, en el que propone una nueva política, una nueva cultura, basada en la diversidad. Con esta palabra clave, no hacía falta mencionar en aquel entonces explícitamente las culturas LGTBIQ, que gozan de una importante tradición en la novelística argentina, tanto antes como después de la dictadura (baste recordar las obras de Mujica Lainez, Villordo, Perlongher, Renato Pellegrini y David Viñas, entre otros). Es cierto que el gran tema de la cultura de la memoria no es una cuestión particularmente gay y, sin embargo, el hecho de que Argentina sea el país latinoamericano con una política de igualdad civil más avanzada es, entre otras cosas, fruto de la fuerte presencia del tema en las obras literarias de dimensiones gays. La dimensión política de la novela latinoamericana gay alrededor de las transiciones la discute Luciano Hernán Martínez en su tesis *Reuniones fallidas: homosexualidad y revolución*. Su lectura de la literatura gay culmina en una interpretación de la misma como alternativa a las masculinidades tradicionales, incluso la militar, que se rompió camino en las persecuciones y torturas del régimen militar.

Se puede concluir que, en el presente, los logros de la igualdad conllevan otro horizonte de preguntas. En un artículo publicado en *Página 12*, el periodista Claudio Zeiger, autor también de novelas de temática gay como

*Taxi Boys*, medita sobre “El futuro de la literatura gay” bajo la cuidadosa pregunta: “Si Perlongher viviera, ¿qué diría?”. Zeiger, ensayista listo y polémico, describe la trayectoria de las fuerzas transgresoras del discurso gay del siglo xx hasta la preocupación por los derechos civiles actuales como el proceso de “victorianos convertidos en igualitarios”, una descripción que no carece de humor, pero que tampoco debe despreciar la contribución de las (sub)culturas gais y lesbianas a la formación de una memoria histórica post-y antidictatorial y al “nuevo espíritu de convivencia” (cf. Mira Delli-Zotti).

### **4.3. La transición chilena: la cautelosa crítica del neoliberalismo**

En su ensayo comparativo antes mencionado, Mira Delli-Zotti constata:

Cerrando este bloque de balances entre transición y democratización, Chile presenta un caso extremo: en rigor, ni siquiera sería legítimo hablar de una transición política pactada.

La Historia reciente nos permite afirmar que la verdadera transición fue desde una matriz estado-céntrica a un radicalismo de libre mercado de cuño neoliberal (profundamente antidemocrático, por otra parte) (Mira Delli-Zotti, 1470).

A pesar de este juicio aplastante, cabe recordar que muy temprano se formó en Chile un grupo agudo y muy crítico de los procesos postdictatoriales, desde el primer informe Rettig, investigación poco entusiasta que calló detalles como nombres y trató solo los casos de personas asesinadas. Entre este grupo de críticos (Raquel Olea, Tomás Moulian, Michael Lazzara) destaca Nelly Richard que denuncia el papel problemático de los medios que encubren e impiden sistemáticamente la formación necesaria de nuevos discursos y nuevos pensamientos (cf. Richard/Moreiras). En comparación y en contraste a un *mainstream* poco consciente de la dimensión de la responsabilidad histórica, estos críticos asumen una función central: denunciar abiertamente los errores pinochetistas y presentar modelos alternativos más allá de la celebración superficial del éxito económico. Pedro Lemebel no es la única voz que previene del aislamiento de los marginalizados en este modelo social, pero es, con la fuerza subversiva y creativa del poeta maricón, desde su famoso “Manifiesto .... Hablo por mi diferencia” hasta sus últimas crónicas, la más fuerte, que muestra la presencia de las huellas de lo nuevo en Chile. A la vez, Lemebel, juntamente con Puig y Mendicutti, pueden servir para corregir un error posible de la crítica cultural gay.

## 5. Conclusión

Si bien las dictaduras europeas y latinoamericanas presentadas aquí —régimenes totalitarios y violadores de derechos humanos— coinciden en su carácter homóforo, discrepan en su práctica a la hora de llevarlo a cabo. Esta puede extenderse desde un mero desdén social frente a personas homosexuales (en el caso de Argentina) o de la exclusión de ciertas capas sociales homosexuales (menos acomodadas en general, en Chile, por ejemplo) hasta una legislación explícita que criminaliza la homosexualidad, persigue y condena a todas las personas que la practican (en la España franquista). La configuración de estos factores determina la formación de los movimientos de liberación, más o menos subversivos en su autodefinición, e influye en el carácter de las transiciones como espacios de negociación de la paulatina recuperación de los derechos humanos. En relación con las comunidades LGBTIQ, las transiciones posdictatoriales representan épocas de la emancipación y del creciente reconocimiento de estas personas y de sus derechos como ciudadanos (culminando en la igualdad jurídica que, en teoría, existe en España y Argentina y se negocia en Chile). Con este desarrollo, la homosexualidad, definitivamente, ha dejado de ser considerada como un vicio burgués o una perversión enfermiza.

Tanto en la crítica de las dictaduras como en los procesos transitorios, la aportación de la literatura es inmensa y va más allá de los pocos ejemplos presentados aquí. Pero las obras de Lemebel, Puig y Mendicutt que elegí como ejemplos pueden servir además para corregir un error posible de la crítica cultural gay. Alberto Mira apunta a tendencias dentro de las voces gays que consideran a “la loca” como producto de las supresiones dictatoriales y que iban a desaparecer con ellas, en la perspectiva de un modelo dinámico de los imaginarios gays que vaya de la identificación/autodeterminación femenina hacia un espacio autónomo del individuo en la sociedad y las comunidades LGBTIQ. La historia de las transiciones contradice tal modelo: no hay motivo para superar posturas supuestamente femeninas o rechazar las “estéticas locas”, porque el potencial creador y subversivo también se encuentra aquí.

## Bibliografía

Adam, Barry D., Jan Willem Duyvendak y André Krouwel (1999): *The Global Emergence of Lesbian and Gay Politics: National Imprints of a Worldwide Movement*. Philadelphia: Temple University Press.

- Anabiarte Rivas, Héctor (2008): "La situación de la dictaduras argentinas y España", en Javier Ugarte Pérez (ed.), *Una discriminación universal. La homosexualidad bajo el franquismo y la Transición*. Barcelona/Madrid: Egales, pp. 225-246.
- Bal, Mieke (2002): "Concept", en íd., *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*. Toronto: University of Toronto Press, pp. 22-55.
- Bazán, Osvaldo (2004): *Historia de la homosexualidad en la Argentina. De la conquista de América al siglo XXI*. Buenos Aires: Marea.
- Bou, Enric y Elide Pittarello (eds.) (2009): *(En)claves de la Transición. Una visión de los Novísimos: prosa, poesía, ensayo*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Blanco, Fernando (ed.) (2004): *Reinas de otro cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Lemebel*. Santiago de Chile: Lom.
- Calvo, Kerman (2014): "Sexual Movements Without Sex? Sex-Talk in the Spanish Gay Liberation Movement", en Rafael M. Mérida-Jiménez (ed.), *Hispanic (LGT) Masculinities in Transition*. New York: Peter Lang, pp. 13-30.
- Casanova, José (2007): "Las enseñanzas de la transición democrática en España", en *Ayer. Actitudes, activismo y conflictividad social* 68, pp. 31-57.
- Contardo, Óscar (2011): *Raro. Una historia gay de Chile*. Santiago de Chile: Planeta.
- Donoso, Pilar (2010): *Correr el tupido velo*. Madrid: Alfaguara.
- Ellis, Robert Richmond (1997): *The Hispanic Homograph. Gay Self-Representation in Contemporary Spanish Autobiography*. Chicago: University of Illinois Press.
- González Madrid, Damián-Alberto (ed.) (2008): *El franquismo y la transición en España. Desmitificación y reconstrucción de la memoria de una época*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Grau, Günter (ed.) (2004): *Homosexualität in der NS-Zeit: Dokumente einer Diskriminierung und Verfolgung*. Frankfurt: Fischer.
- Ingenschay, Dieter (1993): "Eduardo Mendicutti, *Una mala noche la tiene cualquiera*. Narración de maricas o la irrupción de un discurso del travestismo", en Dieter Ingenschay y Hans-Jörg Neuschäfer (eds.), *Abriendo caminos. La literatura española después de 1975*. Barcelona: Tusquets, pp. 157-165.
- (2003): "Identidad homosexual y procesamiento del franquismo en el discurso literario de España desde la transición", en Joan Ramon Resina (ed.), *Disremembering the Dictatorship. The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Amsterdam: Rodopi, pp. 157-190.
- (2006): "Sida y ciudadanía en la literatura gay latinoamericana", en íd. (ed.), *Desde aceras opuestas. Literatura/cultura gay y lesbiana en Latinoamérica*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 161-181.
- (2014): "Hispanic/Masculinities/Transition: An Introduction", en Rafael M. Mérida-Jiménez (ed.), *Hispanic (LGT) Masculinities in Transition*. New York: Peter Lang 2014, pp. 1-12.
- Lesgart, Cecilia (2002): "Usos de la transición a la democracia. Ensayo, ciencia y política en la década del ochenta", en *Estudios Sociales* 22/23, pp. 163-185.
- Martínez, Luciano Hernán (2006): *Reuniones fallidas. Homosexualidad y revolución (México, Brasil y Argentina, 1976-2004)*. Tesis doctoral, University of Pittsburgh, disponible en <<http://d-scholarship.pitt.edu/7853/1/ETD-Luciano-Martinez-2006.pdf>> (consultado el 18 de julio de 2016).
- Mira, Alberto (2007): *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Barcelona/Madrid: Egales.

- Mira Delli-Zotti, Guillermo (2010): "Transiciones a la democracia y democratización en América Latina: un análisis desde la historia del presente", en Eduardo Rey Tristán y Patricia Calvo González (eds.), *XIV Encuentro de Latinoamericanistas españoles: congreso internacional, sept. 2010*. Santiago de Compostela: Consejo Español de Estudios Iberoamericanos, pp. 1456-1475, disponible en <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00531195/document>> (consultado el 16 de julio de 2016).
- Melo, Adrián (2011): *Historia de la literatura gay en Argentina. Representaciones sociales de la homosexualidad masculina en la ficción literaria*. Buenos Aires: Ediciones LEA.
- Olmeda, Fernando (2004): *El látigo y la pluma. Homosexuales en la España de Franco*. Madrid: Oberon.
- Peralta, Jorge Luis (2014): "Machos or divinas? A Quandary in Argentinean and Spanish Gay Activism", in Rafael M. Mérida (ed.), *Hispanic (LGT) Masculinities in Transition*. New York: Peter Lang, pp. 137-157.
- Petit, Jordi y Empar Pineda (2008): "El movimiento de liberación de gays y lesbianas durante la Transición", en Javier Ugarte Pérez (ed.), *Una discriminación universal. La homosexualidad bajo el franquismo y la transición*. Barcelona/Madrid: Egales, pp. 171-198.
- Pecheny, Mario y Mónica Petracci (2006): "Derechos humanos y sexualidad en la Argentina", en *Horizontes Antropológicos* (Porto Alegre) 12.26, pp. 43-69.
- Resina, Joan Ramon (ed.) (2003): *Disremembering the Dictatorship. The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Amsterdam: Rodopi.
- Richard, Nelly y Alberto Moreiras (eds.) (2001), *Pensar en/la postdictadura*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Robles, Víctor (2008): *Bandera hueca. Historia del movimiento homosexual de Chile*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Salessi, Jorge (2000): *Médicos maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación Argentina. (Buenos Aires 1871-1914)*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Sarlo, Beatriz (1984): "Argentina 1984: La cultura en el proceso democrático", en *Nueva Sociedad* 73, julio/agosto, pp. 78-84.
- Ugarte Pérez, Javier (ed.) (2008): *Una discriminación universal. La homosexualidad bajo el franquismo y la transición*. Barcelona/Madrid: Egales.
- Vezzetti, Hugo (2007): "Conflictos de la memoria en la Argentina. Un estudio histórico de la memoria social", en Anne Pérotin Dumon (ed.), *Historizar el pasado vivo en América Latina*, disponible en <[http://etica.uahurtado.cl/historizarelpasadovivo/es\\_contenido.php](http://etica.uahurtado.cl/historizarelpasadovivo/es_contenido.php)> (consultado el 16 de julio de 2016).
- Vilarós, Teresa (1998): *El mono del desencanto Una crítica cultural de la transición española 1973-1993*. Madrid: Siglo XXI.
- Zeiger, Claudio (2010): "El futuro de la literatura gay", en *Página 12*, 18 de julio, disponible en <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-3918-2010-07-18.html>> (consultado el 18 de julio de 2016).
- Zur Nieden, Susanne (2005): *Homosexualität und Staatsräson: Männlichkeit, Homophobie und Politik in Deutschland 1900-45*. Frankfurt: Campus.





# **Bellezas neoliberales y sexualidades disidentes en América Latina**

Nina Lawrenz / Martha Zapata Galindo

*Freie Universität Berlin*

Los avances del neoliberalismo en el mundo global no solamente nos enfrentan a nuevos desafíos económicos. Implican además el desarrollo de dimensiones simbólicas o culturales como son los nuevos ideales del cuerpo y de la belleza que se ven influenciados por el aumento del consumo y las intervenciones de los medios, que establecen estándares de belleza y moda homogéneos. Asimismo, se abren nuevas normas globales de articulación para las identidades sexuales que transportan modelos de identificación estandarizados, que se orientan a los parámetros del “Norte”, en especial de EE. UU. y Europa, generando nuevos mecanismos de exclusión.

En este sentido es importante ocuparse de nuevas perspectivas interdisciplinarias sobre un tema que por un lado está siempre presente porque la necesidad de confrontar(se) con estereotipos de belleza y normas de apariencia en el marco de las sexualidades disidentes siempre es actual. Por otro lado, es necesario elaborar una nueva perspectiva en todo este proceso de posicionamiento a través de la apariencia. Queda claro que la “ola” neoliberal que se viene imponiendo como paradigma económico a partir de los años setenta y que también se ha manifestado en las políticas institucionales y sociales, ha marcado intensamente la vida y la sociedad. Esta “ola” llegó con la promesa de nuevas libertades para todos, bajo el lema de que si cada uno hace el esfuerzo suficiente, puede llegar adonde quiera. Esta idea que inunda los medios, la televisión, la vida diaria, el trabajo, etc. trasciende nuestras perspectivas internas y nos remite hacia un nivel más individual con las preocupaciones de “cómo logro yo esforzarme para llegar a la meta”, así como también “cómo debo y puedo comportarme, verme, cómo debo y puedo vestirme” para formar parte de los sujetos con éxito, aprovechando el acceso a las libertades neoliberales.

En un contexto más amplio, llama la atención que las promesas neoliberales estén conectando diversas áreas a través de la idea de una libertad casi ilimitada para desarrollar una identidad propia. Ya no debe contar ni la as-

endencia, ni el género, ni la orientación sexual. La idea neoliberal promete, además, la posibilidad de vivir la diversidad, siempre y cuando apoye y sea adecuada y representativa de una economía y un Estado nacional. A primera vista, eso suena como si se abriera un mundo de nuevas oportunidades que permitiera el acceso justo a las “minorías”. Sin embargo, da la impresión de que detrás de la idea de una sociedad que actúa *politically correct* se reproducen nuevas desigualdades con carácter interdependiente. Así se construyen nuevas posibilidades para personas disidentes, ya que en los Estados nacionales y sus economías las reconocen (siempre y cuando puedan ser identificadas como “buenos ciudadanos”) como clientes atractivos y adecuados que representan (a veces mejor que las familias heterosexuales) la imagen perfecta de una familia adaptada a normas neoliberales, conservadoras y que gozan de bienestar económico. En este contexto los hombres *cis*<sup>1</sup> que se identifican como disidentes se escenifican con rasgos que de ninguna manera pueden ser afeminados y las mujeres *cis* que se identifican con una identidad lésbica adaptadas al sistema, se aproximan a una feminidad normativa que porta los requisitos de un cuerpo y una moda que cumple con la idea de una belleza hegemónica, articulando así una visión heteronormativa clásica. Existen nuevas alianzas entre las fuerzas del mercado y un nuevo grupo de clientes, quienes son una minoría privilegiada que se identifica “solamente” con su identidad sexual y reclama sus derechos humanos en el ámbito, por ejemplo, del derecho al matrimonio, con lo que se invisibilizan otras demandas y necesidades, dando lugar a nuevas exclusiones en diferentes niveles.

Un ejemplo de esto es el llamado “homonacionalismo” (Puar), ya que excluye, en primer lugar, a todas las personas que no caben en esta nueva imagen de familia y formas de vida normalizadas y, en segundo lugar, evoca nuevas normas de belleza, apariencia y pertenencia, produciendo nuevas exclusiones racistas, clasistas, ableistas, etc. Para entender esta dinámica, proponemos trabajar con la tesis de que dentro del régimen neoliberal hegemónico que afirma la construcción de “nuevas libertades” y se declara *politically correct* incluyendo a personas diversas, al mismo tiempo se desarrollan ideales de belleza disidentes que traen consigo nuevas desigualdades en los ámbitos de etnicidad, clase, discapacidad, edad, etc. Sin olvidar que también surgen nuevos movimientos y posibilidades de resistencia en contra de estas nuevas normatividades.

---

1 ‘*Cis*’ significa lo contrario de ‘trans’, se refiere a personas cuya identidad sexual coincide con su género biológico.

El propósito sería tratar diferentes aspectos de la construcción de bellezas neoliberales y observar su influencia en el imaginario de la belleza *queer* mostrando las estrategias para “adaptarse” al *statu quo* neoliberal y, al mismo tiempo, para contrastarlas con algunas ideas de “resistencia”.

Cabe recordar que el tema de las corporalidades disidentes no es tan nuevo, considerando que ya desde los años setenta se están fundando grupos que luchan por una mayor aceptación de cuerpos diferentes, dentro del marco de sexualidades disidentes. Es importante ver que todos estos activismos que se enfocan en los cuerpos diversos casi no tienen impacto en la ciencia, ya que esta reproduce obstinadamente un sesgo heterosexual en torno al tema de la belleza, incluyendo solamente los cuerpos blancos, heterosexuales, claramente definidos (Adkins).

Hay que considerar que, desde una perspectiva conceptual, es necesaria una crítica más fuerte que sea capaz de ocuparse de la influencia del neoliberalismo en las construcciones de cuerpos e identidades. Cuando hablamos de neoliberalismo nos estamos refiriendo principalmente a la ideología que se ha convertido en un concepto hegemónico de ámbito global (Chomsky). Ejemplos de esta los encontramos, por ejemplo, en publicaciones, en los medios, etc. Pierre Bourdieu declara en su artículo “L’essence du néolibéralisme” que, desde un punto de vista paradigmático, el neoliberalismo se basa en la idea de redistribuir las responsabilidades, los ingresos y los éxitos, anteriormente de grupos de trabajo o colectivos, entre los individuos, partiendo de la base de que el éxito proviene de que cada uno haga el mayor esfuerzo para conseguir un mejor nivel de vida individual y seguir avanzando. Entonces, como muchas empresas, organizaciones, instituciones, etc. se orientan hacia esta idea, todos los individuos que se encuentran dentro del sistema de mercado, que consumen los medios y publicaciones, están influenciados por un paradigma que sugiere que ya no cuenta lo colectivo, sino solo el propio esfuerzo individual, independientemente del origen; lo que cuenta es entonces demostrar el esfuerzo máximo, que es a su vez gratificado por el Estado nacional. Obviamente, este se interesa por sus “clientes”, y les ofrece todas las libertades para obtener el mayor rendimiento económico, a través del cual ganan libertades individuales, siempre y cuando se sometan a cierta norma corporal que coincida con las expectativas del sistema actual.

Antes de pasar a discutir la conexión entre el neoliberalismo y las bellezas *queer*, es útil hacer un breve recorrido “histórico” para ilustrar el hecho de que las apariencias y normas de belleza se relacionan con desarrollos políti-

cos específicos. Tanto las posibilidades como las restricciones de identificaciones *queer* dependen y dependían mucho de sus momentos históricos. En la Europa occidental de los años veinte había salones en los que se reunían mujeres (lesbianas) con un alto grado de expectativas frente a las demandas de la belleza; después, durante décadas, la vida *queer* estuvo prohibida, fue castigada y, a través de esto, invisibilizada. A finales de los sesenta y principios de los setenta, los movimientos feministas de muchas regiones, tanto del norte como del sur global, inician sus luchas por la igualdad de género y el movimiento disidente empieza también a reclamar derechos que incluyen conceptos y prácticas de belleza diferentes. Esto está muy presente, pero en muchos casos, sobre todo en el norte global, se orienta a una perspectiva altamente binaria que afianza la visión de dos únicos géneros: el feminizado y el masculinizado. En este momento, muchas mujeres que se definían como lesbianas, así como mujeres que se definían como heterosexuales, empiezan a liberar su apariencia de las normas de belleza vigentes. Es muy interesante entonces que, en los ochenta, las normas que reglamentaban las identidades, su *performance* y su representación hayan sido reforzadas y exageradas con el renacimiento de la idea de *butch* y *femme*, que no dejaba espacios para identidades ambiguas. La idea de deconstruir el binarismo del régimen de género reaparece en muchas regiones hasta la década de 1990 con las identidades *queer* que intentaron romper con la dicotomía masculino/femenino, pero que, al mismo tiempo, establecieron una nueva norma que excluía a todo sujeto que se representaba inequívocamente como masculino o femenino. Estos problemas denotan la necesidad de desarrollar una perspectiva que pueda reconstruir el surgimiento y la participación en estos movimientos desde lo interseccional, que permita pensar tanto las experiencias de exclusión personal como las exclusiones estructurales, haciendo visibles los múltiples contextos de opresión y su interdependencia. Esta necesidad, se hace históricamente patente con la formación de los movimientos feministas-lésbicos, donde surgen críticas fuertes por parte de mujeres indígenas, de color y negras, quienes no se vieron representadas ni reconocidas en las luchas y demandas de estos movimientos.<sup>2</sup>

---

2 La inclusión de o la alianza entre grupos *queer* y grupos/movimientos de color sigue vigente y continúa las disputas en torno a exclusiones mutuas en estos movimientos. El movimiento de mujeres de color reprocha al movimiento *queer* el tener un punto ciego con el racismo (cf. Puar).

## Neoliberalismo y bellezas: ¿una pareja moderna? El *lookism* dentro de la disidencia

Volviendo a la pregunta inicial, es necesario entender la relevancia del concepto neoliberal para la idea de la belleza. Es importante señalar de qué manera las “nuevas” concepciones de autorresponsabilidad por la vida, de la responsabilidad por la propia situación económica, por el éxito y por la apariencia, afectan a la concepción de belleza. Esto es particularmente visible cuando el “vestido es un indicador visual de una economía donde los cuerpos circulan por el espacio urbano” (Sierra, 111). El nexo entre ciertas economías y bellezas se funda entonces en imaginarios ubicados en ciertos niveles de participación (económica) que están interrelacionados con el acceso a la ciudadanía y que a su vez aluden a cierta forma de belleza. Cumplir con el requisito de esta belleza, “abre puertas” al mercado (laboral), al capital social y económico y a todos los derechos ciudadanos. Al mismo tiempo, este sistema neoliberal está interesado en hacer proliferar sus “clientes”, para lo cual, apelando a la *political correctness* interpela en público también a ciudadanos y ciudadanas que no forman parte de una normatividad social familiar, pero que, según una norma neoliberal, viven una vida adecuada y se insertan en un discurso que tiene como meta el individuo, sus éxitos económicos y su apariencia/belleza, a la vez que coloca en la esfera privada la subjetividad disidente.

Según Pedro Lemebel, tal norma de belleza está determinada por una lógica neocolonial basada en un neoliberalismo que proclama “libertad” a través del pretexto de *political correctness*, conllevando a nuevas exclusiones, justo de todas las personas que no tienen éxito en este sistema que se apoya en la acumulación de capital. Lo que Lemebel plantea es que el nuevo ideal normativo de una belleza *queer* es conforme a las exigencias de los Estados nacionales. La fórmula es clara: siempre y cuando una persona se someta a una norma nacional de belleza que se asocia con el éxito económico y familiar y *performe* la imagen de “buen ciudadano”, ya no importa con quién tenga relaciones sexuales, siempre y cuando no rompa con su apariencia/belleza y su forma de vida, con la norma hegemónica.

Llama la atención que esta hipótesis que Lemebel hizo en los años noventa no tuviera muchas consecuencias. Pero a partir del momento en que se discute con mayor intensidad sobre los derechos ciudadanos de las personas LGTBIQ y se llega a conclusiones aparentemente nuevas que acentúan la diversidad, combatiendo la idea de que no hay ni se piden los mismos

derechos ciudadanos para cualquier persona LGTBIQ, el análisis de Lemebel cobra mucha vigencia. Aunque hoy el núcleo de la discusión está menos enfocado en una crítica al capitalismo y al neoliberalismo, sino que más bien se orienta a reclamar lo “políticamente correcto” y a interpelar al Estado a través de los derechos humanos o a una crítica fuerte a esta recategorización occidental.

Esta “nueva” relación entre sexualidad disidente, bellezas y normas neoliberales contiene diferentes aspectos. En el discurso de la belleza neoliberal circulan las normas construidas a través de una imagen hegemónica que se reconstituye sobre todo a través de los medios o de la propaganda comercial, que también tienen influencias desde el ámbito local en las redes globales y las relaciones económicas transnacionales. El modelo de belleza neoliberal se globaliza, adaptándose a una norma del hemisferio norte, construyendo una norma de belleza única transnacional. Este ha promovido la normalización de la sexualidad disidente, o sea, si las personas LGTBIQ actúan en su vida profesional, privada, etc. adaptándose a la norma heterosexual, serán tratadas como cualquier individuo, ya que las sociedades neoliberales se imaginan como diversas e incluyentes. Dentro de este sistema, entonces, no solamente las formas de vida disidentes se orientan a la forma de vida heteronormativa, con un enfoque en el matrimonio, la reproducción, la seguridad y el bienestar individual. También el cuerpo disidente pasa a “normalizarse” y a adaptarse a un ideal de belleza heteronormativa.

En este contexto hay que destacar el fenómeno de que personas disidentes, explícitamente grupos de hombres *cis* que son definidos como gays, fueran reconocidas como clientes del mercado capitalista porque se parte de la idea de que este grupo privilegia el consumo de lujo y, por otro lado, también disponen del capital financiero y no tienen más compromisos sociales. En este sentido, se les reconoce como un grupo homogéneo que establece nuevas normas de bellezas *queer*, de personas *queer* que ya tienen acceso o están identificados por un sistema políticamente correcto, como ciudadanos que no solamente tienen derechos, sino que también pueden ser interpelados por el consumo mediático. En este esquema de identificaciones, un nuevo grupo de personas *queer* con alto nivel económico, en su mayoría “blancos” y “blancas” y con altos recursos económicos, sin discapacidades se convierte en un grupo de referencia como nuevos actores de representaciones de bellezas disidentes.

Estas incorporaciones sugieren que ya no existe la necesidad de salir de las dicotomías binarias de género, como solía ser en un comienzo;

es decir, romper con los roles de género como praxis constitutiva de los sujetos disidentes. Sin embargo, hay que observar que en estos procesos, lo que no se toma en cuenta es el hecho de que el binarismo de género es multidimensional, ya que se basa en un cuerpo que tiene otros atributos, como son: etnicidad, edad, capacidades, etc., y que además se encuentra situado en un espacio social y se orienta por prácticas sexuales y de deseo diversas. De esta manera, el intento de escenificarse como heterosexual y de lograr el llamado *passing*, siempre es más fácil cuando uno/una se encuentra más cerca de la “norma”, es decir, cuando en un contexto nacional específico se cuenta con los atributos materiales y con la normatividad corporal “adecuada”.

### Regímenes sociales y corporales

Partir de un concepto constructivista es útil, ya que tiene como meta “to overturn a naturalistic approach to the body as biological given, [and] redefines the body as a sociocultural and historical phenomenon” (Reischer/Koo, 297) en el sentido de Foucault y Bourdieu. La belleza misma, en este contexto, es muy significativa ya que las construcciones de género que se realizan a través de las prácticas del cuerpo funcionan justamente a través de una belleza que normaliza al cuerpo, algo que ha sido poco estudiado. Lo que se estudiaba era solo la norma de belleza femenina dentro de los análisis culturales, pero sin entenderlo como camino para “reclaim an identity in opposition to another group” (ibíd.) desde una perspectiva social. Dentro de las formas que existen para observar el cuerpo, hay dos muy importantes, la perspectiva simbólica y la que se orienta a la agencia (*agency*). El cuerpo simbólico es como un “texto” que podemos leer, el cuerpo en el marco de la *agency* actúa en la sociedad y tiene el poder de subvertirla. Según Foucault, los cuerpos sirven para ejercer poder y control social, o sea, tienen la capacidad de incidir sobre procesos e imaginarios sociales a través de su apariencia y belleza. El cuerpo tiene poder y puede servir para la obediencia o para la desobediencia civil, para adaptarse o no a las normas de la sociedad en la que está inscrito (ibíd.). En nuestro contexto de belleza neoliberal es importante destacar qué es lo especial de un cuerpo liberal. A este cuerpo se le asocia la autonomía y libertad, pero también la necesidad de acomodarse a ciertas normas para “avanzar”, para tener éxito. La estructura neoliberal en la que el cuerpo bello está inscrito,

al mismo tiempo lo define. Esta dinámica no solamente se basa en normas de género o de sexualidad, sino también en un régimen normativo de clase, de etnicidad, de edad, de salud, etc. El neoliberalismo promete, por un lado, que cualquier individuo podrá avanzar, independientemente de sus condiciones y su capital social, solo si es capaz de esforzarse lo suficiente, al mismo tiempo que privatiza su fracaso. A este nivel incluso se constituye un nuevo discurso hegemónico en el ámbito de la salud, ya que se asocia a la persona normativizada con el esfuerzo que hace para que su cuerpo se mantenga sano, tomando como criterio la idea de que un cuerpo sano es el cuerpo normativizado europeo.

Pero también existe una norma corporal en el ambiente *queer* que se declara como “no-normativa”. Pues no solo del hecho de no “acomodarse” a unas expectativas de orientación sexual se puede derivar que no se puede corresponder a cierta norma de belleza. Aquí, la pertenencia a cierto grupo y la idea del reconocimiento mutuo desempeñan un papel importante.

Para reflexionar sobre esta norma *queer*, es necesario hacer una crítica a una norma *queer* global(izada) en el “Norte”, asociada a un homo-nacionalismo, un estándar liberal que influencia la identidad, no solamente de las personas, sino también de todo un movimiento *queer*, porque no solamente se cambian los estándares de belleza en el ámbito *queer*, sino que afecta a todo el proceso de autognosis del movimiento *queer*. Como podemos constatar, después de muchas décadas de resistencia y lucha política bajo ciertas circunstancias, el movimiento *queer* se orienta hacia un *mainstream* global homonormativo y crea nuevas fronteras que ya no están situadas entre personas hetero y homosexuales, sino entre personas que a través de su posible adaptación a las normas nacionales neoliberales logran inscribirse en la misma sociedad y otras que no lo logran. No importa ya la sexualidad, lo que interesa es la capacidad de adaptación del cuerpo, la etnicidad, la educación, el peso de la posición social y económica, etc.

## **Identidades adaptadas y rebeldes globales. Interrupciones**

Como se podría comprender desde las contribuciones anteriores, la construcción global y las resistencias de/a identidades globales no se pueden entender sin un acercamiento a las relaciones globales y bajo una perspectiva crítica decolonial. Con referencia a la idea de una belleza “moderna” global, la socióloga Eng-Bem Lim plantea que



the global propagation of Western gay culture is generally perceived as a progressive development that is liberating sexual minorities in third world countries. Called “global queering” by some theorists, this neoliberal model of free market transmission, by which an emancipatory and often glamorized Western gay culture is transforming the rest of the world, presumes a primarily North American and secondarily European standard constituting what we think of as “modern’ homosexuality”. In every modern capitalist society, then, global queer boys are perceived to come out with a universal gay identity (389).

Este *mainstream* gay globalizado también está ya presente sobre todo en contextos del sur global y en oposición a una ola de bellezas neoliberales. Llegando desde el norte global y normalizando al cuerpo disidente (latinoamericano) se manifiestan tendencias y movimientos que se hacen presentes como voces de “resistencia”, en el contexto latinoamericano como decoloniales, o sea, de sujetos que viven sus sexualidades disidentes abiertamente pero sin someterse absolutamente a las convenciones neoliberales-heteronormativas, donde ellos mismos logran determinar mejor su cuerpo, sus identidades y sus bellezas vividas con esquemas marcados por los conflictos y demandas en las que participan.

Por ejemplo, una forma de resistencia latinoamericana se encuentra en la obra de Pedro Lemebel, autor y artista *queer* chileno que profundiza su obra en la situación de las personas durante la dictadura, como se aprecia en el manifiesto “Hablo por mi diferencia” (2005):

(...) No soy un marica disfrazado de poeta  
 No necesito disfraz  
 Aquí está mi cara  
 Hablo por mi diferencia  
 Defiendo lo que soy  
 Y no soy tan raro  
 Me apesta la injusticia  
 Y sospecho de esta cueca democrática  
 Pero no me hable del proletariado  
 Porque ser pobre y maricón es peor (...).

A través de su obra, Lemebel señala los entrecruzamientos de las exclusiones en la sociedad chilena de la dictadura y de la transición que se pueden traducir a un ámbito más global, ya que Chile fue en esta época una especie de laboratorio del neoliberalismo, donde surgieron las ideas de los esfuerzos individuales en el aspecto económico pero también en la

identidad/corporalidad, y donde se produjeron nuevas marginalidades (cf. Sierra, 115; Schild).

Lemebel opina que los cuerpos latinoamericanos se concentran cada vez más en cuerpos blancos, en continuidad con el régimen colonial y se apegan a sus ideales de belleza. Al mismo tiempo señala —en las palabras de Palaversich/Allaton— que “Failures of ‘Neoliberal’s triumphalism’ brings into view the ones excluded from it: people of color, homosexuals whose bodies don’t confirm strategies of success” (2002: 102). Constata así cómo nuevas estrategias de belleza e identidad hegemónica traen consigo nuevas exclusiones. Lemebel desarrolla un discurso *queer* alternativo a través de su llamada *low queer art*; en busca de la posibilidad de mostrar su disgusto en el gusto del *mainstream* neoliberal e identificar la identidad *queer* contra-hegemónica en sus expresiones corporales como una identidad que se posiciona políticamente como izquierda. Se defiende contra la cultura gay *mainstream* estadounidense, con su comercialización de “lo gay” y las estrategias de marketing para lo gay que, según él, están llegando fuertemente a América Latina y apunta a la importancia de desarrollar un discurso alternativo, lo que no es nada fácil considerando lo “atractivo” que es la idea de un matrimonio gay, una promesa de igualdad de derechos de adopción y el acceso a todos los derechos ciudadanos “normales”. El modelo estadounidense, explica Lemebel, no deja espacio para lo diferente ni para los cuerpos que no caben. La comercialización de la disidencia requiere el ocultamiento de lo disidente y depende de una sujeción a los modelos nacionales. La estrategia de promover la cultura disidente “olvida” pensar la sexualidad disidente desde lo interseccional, por eso fracasa, porque no vincula todas las categorías de desigualdad social. De tal manera no logra construir identidades alternativas en el marco de la resistencia frente al neoliberalismo.

Lemebel “wants to queer a sociocultural space for more visibility of the ugly and the poor to destroy the imagery of the gay to be masculine, white, beautiful...” (Palaversich/Allaton, 105). Su meta es politizar la homosexualidad y defender la latinoamericana a través de una perspectiva interseccional que respete la clase y la apariencia/belleza atribuida (no-) conformistas. Para lograr esta meta, “Lemebel propone la creación de una conciencia crítica por medio de la interrupción de las imágenes mediáticas” (Sierra, 105). Estas rupturas ya existen y se expresan en diferentes ámbitos por parte de grupos artísticos y del activismo contemporáneo.

Lemebel intenta romper con estas normas a través del *kitsch* en su obra artística y literaria escenificando personajes locas. Su personaje de la loca no

es inteligible, y lejos de corresponder a un estándar occidental es lo que le permitió entrar en diálogo con “lo nacional” y cuestionar las lógicas heteronormativas de la ciudadanía (cf. Sierra, 124; Poblete, 135).

Además de las propuestas de Lemebel habría que mencionar otros procesos de resignificación que desarrollan nuevas y múltiples estrategias a distintos niveles.

El *fat feminism*, por ejemplo, es un movimiento (formado en una gran parte por mujeres que se definen como disidentes) que lucha en contra de bellezas hegemónicas. Ellas intentan formar alianzas entre diferentes etnicidades, clases y sexualidades en vez de “separarlos”, como le reprochan al movimiento “clásico” LGTB. A este le recriminan una tendencia neoliberal hacia una homonormatividad clasista con productos y estilos de vida “sanos” para los cuerpos adaptados. Con esto se refieren a una tendencia hacia un consumismo que se adapta a las reglas de las normas de belleza vigentes, volviendo a reproducir estructuras neoliberales que promueven que, a través del consumo de ciertos productos “sanos”, el uso de distintos remedios para adelgazar y las clases de yoga, el cuerpo llegará a un nivel de mayor aceptación. Este movimiento se puede leer también como una resistencia hacia el fenómeno ya explorado de un nuevo consumismo “gay”.

Estas estrategias para resignificar los símbolos y signos de la belleza son, desde una perspectiva política, de gran trascendencia; sin embargo, no hay que olvidar, como ya lo habían mostrado Judith Butler y Vittoria Pitts en su estudio *Visibly Queer. Body Technologies and Sexual Politics*, que la agencia del cuerpo enfrenta sus límites en el entorno social, ya que el cuerpo es también producido y controlado por la sociedad, lo que abre espacios para la deconstrucción pero también reafirma las coerciones sociales que se producen y reproducen en el *doing gender* de una forma inconsciente. Con la *body modification* se desarrolla una práctica que quiere romper no solamente con estereotipos de género o sexualidad, sino con toda la “limitación” del cuerpo. Donna Haraway, ya en los años noventa, se refería a un cuerpo *cyborg* que iba más allá de los límites corporales y a través de esto era capaz de romper con un imaginario del género dicotómico. Pitts nos demuestra cómo personas disidentes usan modificaciones del cuerpo para crear una propia *agency* y romper con nuevos estereotipos de personas disidentes dentro de un sistema heteronormativo que fundándose en esto crea nuevas homonormatividades. Las modificaciones del cuerpo, que no solo se refieren a tatuajes y *piercings*, sino también las que incluyen implantaciones, cicatrizaciones, etc., provocan reacciones fuertes y permiten que el

cuerpo se convierta en espacio de resistencia y que el movimiento de modificaciones sea capaz de contribuir a una protesta sociocultural. Esta forma de resistencia desde una perspectiva posestructuralista-feminista cuestiona regímenes de poder heteronormativos. Los actores no respetan las normas heterosexuales a través de prácticas corporales que hacen también referencia a la sexualidad, pero aludiendo a las modificaciones del cuerpo que asocian ritos de grupos no occidentales “body markings also implicitly and explicitly rearticulate images of ethnic otherness” (Pitts, 443). A través de esto, logran no solamente cuestionar normatividades en el ámbito de la sexualidad, sino que cuestionan el cuerpo naturalizado/purificado occidental-neoliberal blanqueado, y rearticulan nuevas perspectivas en categorizaciones de *sexuality/health/perversion* y *nation/race/ethnicity*.

Estas diferentes formas de resistencia cuestionan el cuerpo privilegiado-normalizado occidental que está formado y marcado por un sistema neoliberal que otorga “aparentemente” nuevos derechos ciudadanos a los y las disidentes en el ámbito de la sexualidad, siempre y cuando logren adaptarse al resto de las normas. Una reflexión crítica sobre los posicionamientos interseccionales de los sujetos que se incorporan a este sistema que solo otorga derechos ciudadanos a aquellos que muestren el mayor esfuerzo de normalización, se vuelve indispensable y urgente.

## Bibliografía

- Adkins, Lisa (2004): “Introduction. Feminism, Bourdieu and after”, en Lisa Atkins y Beverley Skeggs (eds.), *Feminism after Bourdieu*. Oxford: Blackwell Publ., pp. 3-18.
- Berry, Bonnie (2008): *The Power of Looks. Social Stratification of Physical Appearance*. Burlington: Ashgate.
- Bettcher, Talia Mae (2014): “Trapped in the Wrong Theory: Rethinking Trans Oppression and Resistance”, en *Signs* 39.2, pp. 383-406.
- Bourdieu, Pierre (1998): “L'essence du néolibéralisme”, en *Le Monde Diplomatique*, marzo, p. 3.
- Butler, Judith (2011): *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge.
- Edmonds, Alexander (2007): “The Poor Have the Right to Be Beautiful: Cosmetic Surgery in Neoliberal Brazil”, en *The Journal of The Royal Anthropologists Institute* 13.2, pp. 363-381.
- Escobar Triana, Jaime (2007): “Bioética, cuerpo humano, biotecnología y medicina del deseo”, en *Revista Colombiana de Bioética* 2.1, pp. 33-51.
- Hofmann, Susanne (2010): “Corporal Entrepreneurism and Neoliberal Agency in the Sex Trade at the US-Mexican Border”, en *Women's Studies Quarterly* 38.3/4, pp. 233-256.

- Lemebel, Pedro (1996): *Loco afán. Crónicas de sidario*. Santiago de Chile: LOM editorial.
- Lim, Eng-Beng (2005): "Glocalqueering in New Asia: The Politics of Performing Gay in Singapore", en *Theatre Journal* 57, pp. 383-405.
- Maor, Maya (2012): "The Body that Does Not Diminish Itself: Fat Acceptance in Israel's Lesbian Queer Communities", en *Journal of Lesbian Studies* 16.2, pp. 177-198.
- Myers, Anna, Jennifer Taub, Jessica F. Morris y Esther D. Rothblum (1999): "Beauty Mandates and the Appearance Obsession", en *Journal of Lesbian Studies* 3.4, pp. 15-26.
- Noel, Urayoán (2011): "Bodies that Antimatter: Locating U.S. Latino/a Poetry, 2000-2009", *Contemporary Literature* 52.4, pp. 852-882.
- Palaversich, Diana y Paul Allaton (2002): "The Wounded Body of Proletarian Homosexuality in Pedro Lemebel's *Loco afán*", en *Latin American Perspectives* 29.2, pp. 99-118.
- Palaversich, Diana (2010): "El cuerpo agredido de la homosexualidad proletaria y *Loco afán* de Pedro Lemebel", en Fernando A. Blanco y Juan Poblete (eds.), *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Pitman, Gayle E. (2000): "The Influence of Race, Ethnicity, Class and Sexual Politics on Lesbians Body Image", en *Journal of Homosexuality* 40.2, pp. 49-64.
- Pitts, Victoria (2000): "Visibly Queer: Body Technologies and Sexual Politics", en *The Sociological Quarterly* 41.3, pp. 443-463.
- Poblete, Juan (2010): "De la loca a la superestrella: cultura local y mediación nacional en la época de la neoliberalización global", en Fernando A. Blanco y Juan Poblete (eds.), *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, pp. 135-156.
- Puar, Jasbir K. (2007): *Terrorist Assemblages. Homonationalism in Queer Times*. Durham/London: Duke University Press.
- Reischer, Erica y Kathryn S. Koo (2004): "The Body Beautiful: Symbolism and Agency in the New World", en *Annual Review of Anthropology* 33, pp. 297-317.
- Schild, Verónica (2014): "Die Spezifik lateinamerikanischer Feminismen im Kontext neoliberaler Regulierung", en *Das Argument* 8, pp. 356-368.
- Sierra, Marta (2010): "'Tu voz existe': percepción mediática, cultura nacional y transiciones democráticas en Pedro Lemebel", en Fernando A. Blanco y Juan Poblete (eds.), *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, pp. 101-134.
- Shusterman, Richard (1999): "Somaesthetics. A Disciplinary Proposal", en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 57.3, pp. 299-313.



# ***Ngui’u* (lesbianas) y *muxe’* (muxes): atisbos a la dimensión sociogenérica en el universo literario zapoteco según Víctor Cata<sup>1</sup>**

Elena Madrigal

*El Colegio de México*

“Santu / Santo” y “Gulaa bidxichi / El reparto” integran un conjunto narrativo proveniente de la comunidad indígena zapoteca en el que emergen los vectores del erotismo y la diversidad sociosexual. El primer relato, dedicado a una pareja lesbiana, y el segundo, a una *muxe* (hombre biológico criado en el paradigma femenino más tradicional), permiten apreciar la finura de la escritura de Víctor Cata —su “transcriptor”— y la complejidad de la construcción sociogenérica alejada de los imaginarios idílicos de “lo indígena”. Los textos fueron publicados en 2008 como parte de *Sólo somos memoria*, volumen bilingüe zapoteco del Istmo-español. Para entonces, el debate sobre si la literatura indígena era artística quedaba superado al contrastarse con obras publicadas desde la confluencia de instituciones literarias estatales y privadas, como es el caso de *Sólo somos memoria*. La sanción oficial y los entornos legales y sociales más favorables a la expresión literaria indígena en general forman parte de un ambiente anclado en defensas que durante décadas libraron intelectuales como Carlos Montemayor por el reconocimiento del arte de la lengua, al margen de que fuese transmitido por medios orales o escritos.<sup>2</sup>

A diferencia de otras literaturas indígenas, la escrita en diidxazá no solo atesora las improntas de “un acervo oral anónimo” (Máynez, IX), sino

---

1 El presente artículo se inscribe en el marco del proyecto de investigación FEM2015-69863-P MINECO-FEDER.

2 Véase Montemayor, *Los escritores*, t. I, 9. A pesar de que *Sólo somos memoria* ostenta el apoyo de seis instituciones de cultura y de que fue realizado “con el apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, en el programa de Escritores en Lenguas Indígenas, periodo 2003-2006”, como se indica en la página legal, carece de ISBN. En consecuencia, al no figurar en las bases de datos internacionales y nacionales, se dificulta su obtención o consulta en bibliotecas y queda relegado a la marginalidad, como sucede con el grueso de la literatura indígena.

que “acaso [sea] la única [...] que cuenta con una tradición [...] moderna” (Montemayor, *Los escritores*, t. II, 15) en cuanto a formas de difusión, lectura y cantidad de traducciones, “lo que significa una universalidad de trabajo literario” (ibíd., t. I, 18). Hoy, Víctor Cata es otro de los escritores juchitecos renombrados que continúa con las labores de traducción<sup>3</sup> y de animación de la cultura desde una triple ubicación que Carlos Montemayor describe como el compromiso étnico y personal que involucra “[la] historia [indígena] de sangre y opresión, [...] su cultura profunda [...] y sus lenguas [...] que saben describir con mayor frescura y naturalidad nuestro territorio” (Montemayor, *Los escritores*, t. II, 13-14).

Sin embargo, debemos reconocer que la inserción en el canon nacional implica resistencias, negociaciones y renunciaciones en relación con la institución literaria en términos de fórmulas, temas y recursos escriturarios, entre otros. La compleja construcción de género sociosexual y el trasfondo erótico de “Santu / Santo” y de “Gulaa bidxichi / El reparto” pueden ser tenidos por *loci* en los que las tensiones mencionadas adquieren visos propios. Por lo que respecta a las formas convencionales, ambos textos comparten el género literario *diidxagucá-diidxaxhihui*, o “mentira y cuento”, en el que confluyen sin límites precisos los sucesos “verdaderos” o “históricos” y la recreación imaginativa del narrador, según explica Irma Pineda (294), y que ha permitido la transmisión de conocimientos, valores e información tradicionales y válidos para la comunidad que les da origen —como lo señaló Carlos Montemayor (*Los escritores*, t. II, 16) años antes—. Aunque la ficción en español también puede ser interpretada según la referencialidad, el género *diidxagucá-diidxaxhihui* se sustenta en la explicitud de estar a caballo entre los “hechos” de los que son albaceas los ancianos, la invención y la didáctica, como lo han reiterado el autor de *Sólo somos memoria*<sup>4</sup> y Macario Matus, su prologuista. Por este género literario es que “Santu / Santo” y “Gulaa bidxichi / El reparto” abren vías de comprensión “de la

3 Cata escribió el libro que nos ocupa inicialmente en zapoteco y posteriormente lo tradujo al español (“Libro rescata la tradición oral zapoteca”). Recientemente compiló sus traducciones de Rosario Castellanos, Juan José Arreola y José Emilio Pacheco, entre otros, en el tomo *Ti be'zadiidxa' ndahui sti'binni Zaguíta*, del que tengo noticia por breve comentario periodístico (“Presenta Víctor Cata sus traducciones”).

4 Al parecer durante una presentación del libro, Cata explicó que las historias de su libro se basan en las que él escuchó a los ancianos zapotecos desde niño y que conllevan la transmisión oral de “la sabiduría y el conocimiento ancestral [...] hacia el presente y el futuro” (“Libro rescata la tradición oral zapoteca”).



vida material y mental de [los] grupos” (Chase-Sardi, 8) que les dan origen y, en consecuencia, permiten la comparación inevitable con la de otros imaginarios en sus disímbolas relaciones de poder. En cuanto a los temas, los dos textos contestan renovadoramente desde el cuerpo, el erotismo, la subjetividad y la literatura a los prejuicios ancestrales o la censura con los que se ha construido la sexualidad en los grupos indígenas —sea que se le presente como hipersexualidad o asexualidad ingenua—, a más de aportar una búsqueda diferenciadora de las expresiones de la heterosexualidad y la heteronormatividad.<sup>5</sup> En resumen, estamos frente a fórmulas, temas y recursos literarios que ejercen una serie de funciones socioculturales interrelacionadas señaladas por la antropología y de las que retomamos tres —la moralizante o admonitoria, la mágica y la reivindicatoria— (Chase-Sardi, 3) en las dilucidaciones puntuales siguientes.

### “Santu / Santo”

Con un efecto de celeridad logrado mediante un estilo directo, predominantemente en primera persona y a base de oraciones simples, “Santu / Santo” es un cuento-mentira de los más impresionantes de *Solo somos memoria*. El texto abre *in media res* con un guion de diálogo seguido por tres admirativas espetadas por Santo, el personaje principal: “—¡Vete, vete y no vuelvas más! ¡Que no se te ocurra retornar montado en los vientos y las nubes! ¡Quédate allá, en la espalda del río de sangre!—” (Cata, 94). El conjuro va dirigido contra un varón recién fallecido y en quien convergen, mediante un bien logrado recurso de ambigüedad, el hermano y el marido de Santo. Paulatinamente se descubre que la violencia de las palabras iniciales dista de ser casual, ya que tiene origen en el maltrato constante del que ha sido víctima la joven. Los imperativos de las frases conllevan la furia que Santo ha acumulado contra el machismo de los de su casa, y la expresa catárticamente, en alta voz, apelando a tres elementos naturales y a una prosopopeya —“la espalda del río de sangre”—, cifra del cuerpo, la muerte y lo sobrenatural que pautan la narración.

Santo ha recibido maltrato físico y psicológico primero de Camilo, su hermano, y luego, de Febronio, su marido. Camilo la ha golpeado desde

5 En el libro que nos ocupa, “Miedo” (pp. 64-67), constituye una visión sobre la heterosexualidad.

niña y cuando se deja entrever que se enteró de su lesbianismo, obligó a Santo a casarse con Febronio. Recuerda Santo las amenazas del hermano: “Tú no me vas a embarrar de mierda a la cara, ni me vas a echar arena en los ojos —me dijo— y me entregó en las fauces del infierno. Me casó. Lo único que quería era limpiar el camino de su nombre” (ibíd., 95). La brutalidad de Camilo alcanza su remate cuando descubre desnudas sobre el piso a Santo y a Celedonia, su amante y cuñada, y las rapa como escarmiento. Santu usa el adjetivo “trasquilada” (ibíd., 94) para describir la cabeza de Celedonia, acentuando así el trato de bestias que recibían de los varones. Aun más, la condición vergonzante de las amantes se propagará más allá del núcleo familiar cuando queden expuestas a la vida pública e incluso allende su existencia terrena porque Camilo ha sentenciado a Santo: “Tú no vas a entrar en el cielo porque a ti te hizo el diablo, saliste al revés” (ibíd., 97). A partir de la violencia física, verbal y psicológica se superponen las funciones del cuento-mentira: la admonitoria, que deja constancia de los castigos de distintos órdenes a los que se exponen las lesbianas; la mágica, por la que hay un trato cotidiano con la muerte; y la reivindicatoria, en este caso accionada por el ostracismo social y la pérdida de la gloria que caerán sobre Santo y Celedonia.

Sin embargo, la complejidad del cuento-mentira es mucho más honda y “Santu / Santo” comparte el envés sombrío y violento, pero también el haz luminoso y dulce que caracteriza otras narraciones indígenas de tinte erótico. Explica Miguel Chase-Sardi para la cultura guaraní:

El erotismo trágico se mueve en los cauces de una sexualidad por excelencia ambigua, y arrastra consigo un caudal de discursos plurivalentes. Aunque predomine muchas veces la unión angustiosa del amor con la muerte, también ocurre en otros casos el descubrimiento deslumbrante [...] de las coherencias entre el micromodelo de lo erótico y el macromodelo de lo sacro (15).

La pasión de Santo y Celedonia hace contrapeso a las acciones de los personajes masculinos, textualmente con las mismas funciones del género mentira-cuento, la reiteración de los elementos sobrenaturales y naturales, pero con la fuerza de la violencia al servicio del lesbianismo de Santo y su amor por Celedonia. Por principio de cuentas, Santo atribuye al hado su opción y su encuentro con la amada. Explica la joven: “Pero lo que no sabía [Camilo] es que cada uno de nosotros carga su destino. Y el mío fue Celedonia, mi cuñada” (ibíd., 95).

Aunque la joven lo acepta, su razón vital es rebelarse incluso ante las situaciones de sumisión. Santo expresa su indocilidad predominantemente con alusiones corporales, puesto que para ella “esta vida se vive a puñetazos y no hay cabida para los que tienen el corazón pequeño” (ibíd., 96). En ese tenor, ni el castigo que recibe de Camilo la detiene para expresar su rebeldía: “No estoy conforme; por qué nos arrancó los cabellos, por qué nos amarró a este mundo para siempre; por pelonas, ya no podremos entrar en la Santa Gloria” (ibíd., 96). Con la asunción de su propia voz también se permite describir una de las zonas erógenas de Celedonia con dulzura y sensualidad, y expresar el gozo mutuo: “Sus senos, fragancia de guayabas, fruto redondo que incendia mis noches [...] sus pezones, dos puyas” (ibíd., 94) e indica contundentemente que Camilo las “agarró desnudas” (ibíd., 95).

Como resultado de esa actitud insumisa y para buscar venganza contra Camilo, Santo incluso se atreve a invocar al diablo, ofreciéndole su pubis como hace Zenona en “Dxiibi / Miedo”. A diferencia de Zenona, el conjuro no funciona para Santo y este juego de intratextualidad subraya sutilmente las diferencias entre los dos personajes: una heterosexual, acostumbrada a seducir y entregarse a los hombres para luego ejercer cierto tipo de control sobre ellos; la otra, lesbiana, rebelde y temeraria al punto de enfrentarse al demonio, como lo indica ella misma: “La muina me sacó del vientre de la hamaca y me aventó en medio de la noche en los brazos de un chicozapote, la casa del mal. No tuve miedo; ya conocía al diablo; de niña me visitaba; colgado de mi ventana me ofrecía riquezas, pero nunca le hice caso” (ibíd., 96). El que el conjuro no funcione puede ser interpretado según se opte por la postura de Camilo y se le conceda razón al haber acusado a Santo de diabólica o bien se piense que la joven es tan fuerte que ni el diablo puede con ella. Cualquiera que sea la elección, esta obligará a una reinterpretación de toda la historia ya que casi al final, al revelarse el nombre-numen completo de la protagonista, Epifanía de los Santos, se abren una serie de preguntas, como cuál es la manifestación maravillosa que pertenece a los santos o proviene de ellos, cuál es el sentido de descubrimiento sobrenatural que el nombre tiene para la lesbiana protagonista y cómo es que devino en “Santo”, con su terminación en masculino.

Al margen de las respuestas que idee la lectora-escucha y las reflexiones que estas susciten, parece quedar claro que la joven no es diabólica ni santa, sino una mujer que al no haber podido encarnar al diablo para vengarse de los que la hirieron en su integridad personal y amorosa, quiere encarnar el

castigo social mayor, la desmemoria, la no narración para expulsar al hermano-marido de su historia, de su entorno y de la vida misma. Para Santo, la antítesis de la memoria, el gran tema que da cohesión al libro, es otro intento de búsqueda de justicia, no a gritos ni golpes, sino por el silencio, como ella lo indica:

Es cierto lo que dicen: Sólo somos memoria y recuerdo en la cabeza de los demás [...] Yo no quiero saber nada, absolutamente nada; de lo único que tengo ganas en estos momentos es barrerlo de mí, tirar de cabeza su memoria de mi alma. Esta noche solo quiero ser olvido y silencio (ibíd., 95-97).

La reflexión final de la protagonista es otra invitación a plantear más preguntas, esta vez sobre su valentía para el olvido y la hechura de un futuro amoroso.

### **“Gulaa bidxichi / El reparto”**

Aunque este otro cuento-mentira comparte la representación positiva del personaje sexodiverso, en términos de referencialidad hay diferencias importantes, ya que “si bien existe la homosexualidad femenina, la lesbiana (*ngui’ú* en zapoteco, o la marimacha, como le dicen con una connotación despectiva que no tiene la palabra *muxe*) no tiene la presencia y el estatus social de [la] *muxe*” (Miano, 187).<sup>6</sup> Atribuyo a esta situación que, por una parte, el texto pueda ser pautado con observaciones desde la antropología sobre la condición *muxe* y que, por la otra, estén atemperadas las similitudes que “Gulaa bidxichi / El reparto” guarda con “Santu / Santo”: un inicio *in media res*, un fallecimiento como detonante, episodios de violencia pasada y en el momento de la historia, adjudicación de un vínculo mágico-religioso, un remate sorpresivo y dos entramados que permiten una exposición antitética de las funciones moralizante, mágica y reivindicatoria. “Gulaa bidxichi / El reparto” comienza con la muerte de una madre y el recuento de cómo sus bienes se dividen entre sus descendientes. La voz narradora es femenina (solo al final se descubre que ha sido de una *muxe*)

---

6 En otra fuente se repite la observación de que las *ngui’ú* “no son aceptadas socialmente y [de que la] palabra puede ser usada como insulto”. El término es una variante de *nguiiu*, vocablo que designa al “hombre, varón, adulto, macho, señor, masculino”, por lo que *ngui’u* conlleva los significados de “lesbiana, marimacho, hombruna” (Toledo).

y, de entrada, la protagonista es víctima de una suerte de destino maldito que conlleva un castigo, como sucede a Santo. Su hado provoca que no le toque herencia alguna, puesto que el costo por haber sido rebelde desde niña es que nadie la tome en cuenta, que nadie la vea, literalmente. Recuerda la *muxe*: “en mi infancia desafié la tradición al meter mi cabeza en el tenate” (Cata, 56) y una nota al calce aclara el término y la gravedad del castigo, el olvido social: “el tenate es un recipiente para guardar las tortillas, por lo que se les advierte a los niños que no introduzcan su cabeza en él, de lo contrario, se borrarán de la memoria de los otros” (ibíd., 56, n. 21). La narradora acepta la doble violencia de la situación y comienza el relato de otros momentos en que ha sido víctima de injusticias.

En este punto, el cuento-mentira da un giro con respecto al de Santo para dar cabida a más diferencias importantes en cuanto a léxico, tono y elementos referenciales. Aunque Santo y la narradora de “El reparto” están de luto, hay un contraste entre la opacidad de vestimentas y casa de la primera y la mención rica y detallada de elementos como los torzales para el bordado o la descripción de la joyería que la mujer zapoteca guarda orgullosamente en un “baúl de huanacastle” (ibíd., 56). El baúl funge como prolepsis de las menciones al vientre, la memoria y los valores custodiados por las mujeres, el yo interior y la identidad que defiende la protagonista. Ella caracteriza su ser como femenino por las labores que ha desempeñado: hacer tortillas, bordar, trabajar para alhajar a su madre. Sin embargo, aunque el huanacastle pueda ser relacionado con lo femenino por sus raíces profundas, la posibilidad de tallarlo para crear utensilios de cocina y muebles de casa, de usarlo como somnífero y remedio medicinal, también es un árbol hermafrodita, detalle que armoniza con la sorpresa final. Otra imagen de fuerza y belleza es el horcón con el que la narradora se compara, siempre al lado de su madre, para erigirse en pilares simbólicos de la casa y la tradición.<sup>7</sup>

Para ejercer como tales, la vida de las dos mujeres está presidida por la Virgen de la Concepción. En su lecho de muerte,<sup>8</sup> la madre encomienda

7 En la vida social, como indica Miano, es notorio que “en el interior de la familia, los grandes lazos de solidaridad y complicidad [de la *muxe*] se establecen esencialmente con la mamá y el componente femenino” (205).

8 Más allá del cuento-mentira, Miano señala que es usual que las madres prolonguen “su existencia después de la muerte a través de [la *muxe* al transmitirle] todo el patrimonio de saberes y esfuerzos, todo lo que construyó en la familia, el sentido moral y el *ethos* familiar, su poder y prestigio” (206).

a la hija que cuide de la imagen “de palo, panzona, vieja y gastada” (ibíd., 57)<sup>9</sup> como lo ha hecho hasta ese momento al ofrendarle “sus mariposas blancas y hacerle piñatas todos los ocho de diciembre” (ibíd., 57). El vínculo mágico-religioso es por demás complejo, puesto que, por una parte, la Virgen —metonimia del catolicismo—, comporta las contradicciones aún vigentes del encuentro traumático con los conquistadores españoles y de la evangelización por vía sangrienta y, por la otra, ya en el siglo XXI, encierra la tradición indígena-mestiza constitutiva de la “mexicanidad”.<sup>10</sup> Por ende, a la descripción despectiva de la imagen de la Virgen —síntoma de la ajenidad e imposición religiosa y por ende de su aceptación parcial—<sup>11</sup> hay que sumar la convicción de la *muxe* de que la intervención milagrosa es interesada.<sup>12</sup> La alianza entre el personaje principal y la vir-

9 El estrecho vínculo con la figura religiosa no es casual, ya que en el plano social, como lo ha señalado Miano, sobre todo para las madres, la diferencia de los hijos varones que serán criados como *muxes* tiene que ver con designios divinos (208).

10 La tensión irresuelta con el catolicismo es de importancia capital no solo para este cuento-mentira, sino para el libro que lo contiene y para la literatura zapoteca moderna. En *Sólo somos memoria*, “Un tal Jesús” parte de la aclimatación graciosa del mito bíblico. En ella, la voz narradora tiene a Jesús el Cristo por un aparecido con poderes milagrosos, que la atemoriza al punto de robarle el sueño. La socarronería da a entender que, desde siempre, los juchitecos han sabido que las historias bíblicas son también cuentos y que, como tales, los referentes cristianos y bíblicos pueden ser tratados humorística o profanamente. “San Miguelito” es otra forma de adecuación del imaginario católico y sorprende, como “El reparto”, en el trato irreverente que da a la advocación de la divinidad, por ejemplo, cuando la voz narradora increpa al santo con frases como “—déjame en paz, pinche santo pelón, hijo de la chingada—” (Cata, 20). En el cuento-mentira que nos ocupa, la *muxe* advierte a la Virgen: “—Cómo no te vas a reír, cabrona, si aquí no te falta la comida: flores, incienso y agua. Pero no se te olvide que ahora ya nos volvimos dos. Cuidadito y me fallas; ya sabes adónde nos iremos” (ibíd., 59). También en “Abandono del juramento” las creencias religiosas, los muertos y el sueño se entremezclan con la cotidianidad y la vida social de manera irónica. Scott Hadley ha señalado los vasos comunicantes que aúnan este filón de los textos de Cata al de su ilustre predecesor Andrés Henestrosa. Al preguntar al autor de *Sólo somos memoria* sobre el asunto, Cata le indica que son “recurrente[s] en la memoria colectiva de [su] pueblo [...] huella[s] de la evangelización” (Hadley, 153).

11 Para un desarrollo de la idea de la aceptación parcial de la imposición religiosa, consúltese Pineda, en especial nota 1, p. 310.

12 En este sentido, considero que la lectura de Hadley es simplificadora al presentar a la *muxe* como creyente ingenua del milagro, aún más si se percibe el trasfondo de desdén y vaguedad de la opinión que da Víctor Cata al investigador sobre el trasfondo católico de algunas narraciones de *Sólo somos memoria* y que apuntan a que tiene a los textos religiosos por desautorizados: “Lo que creo es que estos relatos proceden de

gen se refuerza por dos razones. La primera, que están unidas por el lazo católico que se establece entre creyente y Virgen patrona para hacer frente a los hermanos “evangelios” (ibíd., 59), término con el que un buen número de juchitecos hace referencia a los pobladores evangélicos que se convirtieron al “cristianismo protestante genérico” (ALAI, 129), signo de la llegada del Instituto Lingüístico de Verano a México desde 1935<sup>13</sup> y que alcanzó un auge inusitado entre las décadas de 1970 y 1980.<sup>14</sup> La segunda, que son dos figuras femeninas solitarias en confrontación con los hermanos que sí se casaron.

Al convertirse la *muxe* y la Virgen en epítome de la defensa de una tradición signada por contradicciones y de la oposición a una modernidad igualmente compleja, los dos entramados sociales inciden en la pluralidad de perspectivas que caracterizan las funciones moralizante, mágica y reivindicatoria de “Gulaa bidxichi / El reparto” y que tienen un correlato importante con el lugar social de la *muxe* en la comunidad zapoteca. Es así que, aunque la trama se ubica en el ámbito doméstico, su repercusión simbólica transita al social, como sucede con la reivindicación —por voz propia— que hace la *muxe* del trabajo femenino que ha desempeñado desde pequeña. La derrota y huida de los hermanos puede ser interpretada, desde lo colectivo, como un acto de resistencia y triunfo ante un segundo acto de rapiña —esta vez perpetrado por el protestantismo y la cultura yanqui—, en una manifestación de lección aprendida a partir de la experiencia de la conquista española, y cuya bandera es izada por la *muxe*. Otro punto importante es la relación con el milagro, manifestación de una religión que propicia el triunfo de la justicia y concede a la dignidad de la *muxe* una estatura heroica e incluso santificada. En términos generales, esta representación literaria positiva de la protagonista armoniza con el sustento factual de que las *muxes* y las mujeres comparten “la responsabilidad de reproducir las estructuras económicas, sociales, culturales y comunitarias” (Miano, 189) de su sociedad.

---

algun texto religioso, probablemente, de los textos apócrifos prohibidos por la iglesia” (Hadley, 153).

13 La fecha es señalada en el estudio de la ALAI (119).

14 Por ejemplificar su presencia en la zona juchiteca, retomamos un dato que ofrece María Teresa Pardo con respecto a que “el actual alfabeto fue acordado desde 1956, durante una mesa redonda en la que participaron tanto lingüistas de Instituto Lingüístico de Verano como profesionistas y escritores zapotecos” (Pardo, 128).

## Comentarios finales

“Santu / Santo” y “Gulaa bidxichi / El reparto” provienen de la geografía física de la comunidad zapoteca, pero su topología los coloca también en imaginarios e ideologías provenientes de los distintos grupos que han marcado esta zona de contacto. En los textos subyacen distintas capas de significación formadas por la resistencia indígena zapoteca ante las culturas dominantes —la española, la mestiza de gobiernos y políticas centrales, la norteamericana—. Este fenómeno continuo e irreversible enmarca las tensiones entre oralidad y registro escrito que llevan a Víctor Cata, el transcriptor-narrador, a sumarse a la cadena de ancestros comunitarios y de escritores que, como él, preservan literariamente historias que conllevan pautas de reflexión para la vida personal de sus lectores-escuchas y estrechan los vínculos de pertenencia al grupo. La edición bilingüe evidencia al zapoteco como la expresión específica que desafía al principio homogeneizador poscolonial y al español como cicatriz de la colonia, medio de comprensión con el resto de las culturas híbridas mexicanas. En la desestabilización lingüístico-cultural, como en el absoluto cristiano,

la palabra de la autoridad divina es gravemente herida por la afirmación del signo indígena, y en la práctica misma de la dominación el lenguaje del amo se vuelve híbrido: ni una cosa ni la otra. El imprevisible sujeto colonizado (a medias aquiescente, a medias opositor, nunca confiable) produce un problema irresoluble de diferencia cultural para la misma interpelación de la autoridad cultural colonial (Bhabha, 54).

Análogamente, la representación literaria de las dos opciones socio-sexuales en cuestión habla de otro viso de la mira zapoteca actual por “ser modern[a], sin renunciar a su especificidad étnica” (Miano, 188) en vista de que no se hallan tratamientos del tema en otras publicaciones bilingües de literatura indígena, de que comparte estrategias literarias con el cuento lesbiano y homosexual —como el descubrimiento sorpresivo de la socio-sexualidad, en el caso de Santu cuando es descubierta desnuda al lado de Celedonia—<sup>15</sup> y que su presencia tal vez se corresponda con la apertura favorable que la diversidad tiene en el ámbito mestizo, hispanoparlante, monolingüe, detentor de la reflexión teórica, de los focos de activismo y de la industria editorial centralizada.

---

15 Agradezco la observación a Gema Pérez-Sánchez.



Las tensiones en la representación no se hacen esperar en los cuentos-mentira y estas fluctúan fundamentalmente entre la persistencia del modelo heteropatriarcal y las rebeldías que lo subvierten. Por una parte, por ejemplo, sorprende que en los textos Santu y Celedonia no sean nombradas como *ngi'u* o que a la lectora de “Gulaa bidxichi / El reparto” le quede la tarea de deducir que la protagonista es una *muxe*. Es decir, aunque los términos existen —y por lo menos en el caso de la *muxe* ese sector ostenta una visibilidad y una importancia incuestionables—, el ocultamiento terminológico delata el relegamiento de dos subjetividades por parte de “una sociedad heterosexista aun cuando presenta una menor homofobia respecto al modelo mestizo” (Miano, 187). Por la parte contraria, Santu y Celedonia son paradigma de la defensa aguerrida de aquella a quien se ama y la *muxe*, de la misión femenina para la que ha sido educada.

Al interior de cada texto las contradicciones se entretejen de maneras también complejas. En el primero, en la oposición entre Camilo y Santu, el primero simboliza el poder masculino, y Santu, el triunfo sentimental, aunque socialmente ella y Celedonia serán por lo menos señaladas cuando se exhiban rapadas públicamente. En el segundo, a la *muxe* corresponde salvaguardar ritos y formas de una consigna de género que comporta inmovilidades sociales, pero que también se inserta, “según [...] hipótesis, en aquellos espacios, tal vez liminares, que hombres y mujeres descuidan o no pueden ocupar” (Miano, 218), espacios propios de una “cultura de la ambigüedad, de la performance, del exhibicionismo y de la transgresión que rehúye tanto los estereotipos de género como la manía clasificadora de la cultura occidental mestiza” (ibíd., 234).

En su triple función, los cuentos-mentira comentados distan de la moraleja unívoca de la fábula o el ejemplo, ya que dejan en el ánimo de la lectora-escucha la opción de inclinarse por el mundo social convencional —machismo, participación tradicional en el mundo familiar, religioso y social— o colegir que en la conformación sociogenérica no hay respuestas categóricas, sino personajes *ngi'u* o *muxe* intrépidos dentro de paradigmas axiológicos en términos de opción y decisión. Tal vez el atisbo más significativo a la manera indígena zapoteca de tratar literariamente la sexodiversidad sea el incluir, subrayar y presentar como triunfante el componente volitivo. Aunque el tema forme parte de una preocupación transfronteriza adoptada por escritores como Víctor Cata, la capacidad crítica selectiva opera ante el artefacto “colonizador” para presentarlo en su complejidad y en la belleza de la palabra de Santo para resumir su finura y sus vaivenes, ya

que son como “la espuma de los holanes de nuestras enaguas que recalán en la playa de los pies” (44).

## Bibliografía

- ALAI (Agence Latino-Américaine d'Information) (1978): “El Instituto Lingüístico de Verano, instrumento del Imperialismo”, en *Nueva Antropología* 3.9, pp. 117-142.
- Anónimo (2014): “Presenta Víctor Cata sus traducciones”, en *Noticiasnet.mx*, 8 de marzo, en <<http://www.noticiasnet.mx/portal/en/node/225159>>.
- Anónimo (2010): “Libro rescata la tradición oral zapoteca. Víctor Cata recoge los cuentos e historias de esa cultura en *Sólo somos memoria*”, en *El Universal*, 28 de junio, en <<http://www.eluniversal.com.mx/notas/690933.html>>.
- Bhabha, Hommi (2002): *El lugar de la cultura*. Trad. de César Aira. Buenos Aires: Manantial.
- Cata, Víctor (2008): *Nácasinu diidxa / Sólo somos memoria*. Ciudad de México/Oaxaca: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes/Editorial Praxis/Gobierno del Estado de Oaxaca/Fundación Alfredo Harp Helú Oaxaca.
- Chase-Sardi, Miguel (1992): *El gateo de los nuestros: narrativa erótica indígena del Gran Chaco*. Compilación por Alejandra Siffredi y Edgardo Cordeu. Buenos Aires: Sol.
- Hadley, Scott (2010): “Review Essay: Indigenous Literature”, en *Chasqui* 39.1 (mayo), pp. 150-156.
- Máynez, Pilar (2004): *Breve antología de cuentos indígenas: aproximación a la narrativa contemporánea*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Históricas.
- Miano Borruso, Mariana (1988): “Gays tras bambalinas. Historia de belleza, pasiones e identidades”, en *Debate Feminista* 18 (octubre), pp. 186-236.
- Montemayor, Carlos (1998): *Arte y trama en el cuento indígena*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1992): *Los escritores indígenas actuales. Tomo I. Poesía, narrativa, teatro. Tomo II. Ensayo*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Pardo, María Teresa (1993): “El desarrollo de la escritura de las lenguas indígenas de Oaxaca”, en *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades* 29, pp. 109-134.
- Pineda Santiago, Irma (2012): “La literatura de los Binnizá, zapotecas del Istmo”, en *De la oralidad a la palabra escrita. Estudios sobre el rescate de las voces originarias en el Sur de México*. Chilpancingo: El Colegio de Guerrero, pp. 293-310.
- Toledo Esteve, Oscar y familia (recopiladores) (2014): *Vocabulario del idioma zapoteco istmeño (diidxazá). Corregido y aumentado. La referencia obligada del zapoteco en Internet*, en <[http://www.biyubi.com/did\\_vocabulario.html](http://www.biyubi.com/did_vocabulario.html)>.

# Ficciones posdictadura: la trilogía oscura de Gabriela Cabezón Cámara

Guadalupe Maradei

*Universidad de Buenos Aires*

## Travestismo, raza y devoción

“A la Virgen le gustamos los negros, Qüity, y las negras también le gustamos y las negras travestis para mí que le gustamos el doble” (Cabezón Cámara, *La Virgen*, 125). La conclusión pertenece a Cleopatra, la travesti y sacerdotisa milagrera de la villa El Poso que protagoniza la primera novela de Gabriela Cabezón Cámara, y viene a cuento de una comparación entre su Virgen, la Virgen Cabeza —apodada de ese modo en referencia a los villeros, “que éramos todos cabecitas como nos decían las viejas chetas del barrio” (125)— con otra Virgen morena pero oficial: la Virgen de Luján, advocación mariana que el catolicismo venera desde 1630, y a la que se considera patrona de la Argentina, Uruguay y Paraguay.

Esta comparación y el título mismo de la novela suponen una provocación en tanto recuperan un modismo despectivo adjudicado a las clases populares y lo transfieren como advocación apócrifa de María. En la comunidad lingüística rioplatense, el sustantivo “cabeza” adjetivizado retoma una expresión que deriva de “cabecita negra”, una locución que apareció en la ciudad de Buenos Aires en la década de 1940 cuando comenzó la gran migración interna desde zonas rurales de las provincias hacia la capital con el fin de encontrar trabajo, de la mano de la industrialización promovida por el primer peronismo. La expresión fue utilizada para denominar a esos migrantes de ascendencia indígena con un sentido fuertemente peyorativo y pervive hasta la actualidad en el discurso de sectores medios y altos que lo utilizan para denominar despectivamente a sujetos de clase trabajadora y tez oscura.<sup>1</sup> Más recientemente, ha surgido el término “cabeza”, derivado

---

1 María Moreno recuerda el origen del término como nombre de una de las especies de pájaros criollos que tipificó el naturalista Guillermo Enrique Hudson: “El cabecita negra forma parte de las 154 especies recordadas por ese hombre y preciosamente descriptas

del anterior y utilizado para referirse a una persona que se considera poco sofisticada, mal vestida, desagradable, que no responde a los cánones estéticos ni éticos considerados valiosos por la cultura dominante, actualizando de ese modo los efectos del discurso sobre la raza en su acepción moderna, es decir, en tanto discurso que enfatiza la pureza biológica del pueblo de una nación y que presupone el ejercicio de un biopoder generador de segregación y jerarquización social, relaciones de dominación y efectos de hegemonía (Foucault, 59).

En el desarrollo de la trama, ese sustantivo adjetivizado cambiará de signo, en la medida en que la figura de la Virgen adquiera protagonismo a través de Cleopatra quien, siguiendo su consejo, logrará resolver algunas carencias de la villa (como el hambre, por medio de la construcción de una estanque en el que comienzan a criar peces para autoabastecerse) y mancomunar en torno a su figura a un conjunto de personajes hasta entonces desahuciados y dispersos. Estas acciones son reconocidas por los villeros, que deciden honrarla construyéndole una estatua de yeso que resulta desproporcionada, con un cráneo demasiado grande con relación al resto del cuerpo. Semejante testa será lo único que Cleopatra podrá rescatar cuando matones contratados por una empresa inmobiliaria irrumpen en la villa a fuerza de metralla y topadora con el objeto de que sus habitantes abandonen el terreno, codiciado por inversores para la construcción de un barrio privado.

Una provocación, entonces, porque una corporalidad travesti generizada, racializada, subalternizada<sup>2</sup> es erigida como interlocutora y médium de

---

y clasificadas por él. ¿Es por su paulatino pero indeleble avance sobre las ciudades, por su canto monocorde pero pegadizo y su costumbre de andar en bandas que ese nombre se impuso con malevolencia para nombrar a los hombres oscuros de antigua entidad llamada pueblo? [...] ¿O nombrar a aquellos hombres por la cabeza aludía al encono provocado por lo que sobresalía cuando estos se calaban el traje del integrado, considerado inmerecido? Ese hombre murió ignorando que había contribuido a una analogía injuriosa y que, en algún momento de la historia, los argentinos nombrados como pájaros serían cobijados en la jaula protectora de unos brazos a los que hoy les falta —como a las especies que recordaba borrosamente— la nitidez de la forma, el acabado humano de las manos. Las del general Perón” (144-145). El relato “Cabecita negra” (1962) de Germán Rozenmacher fue el primero en narrar, de manera magistral, los modos de funcionamiento de esta injuria en la Buenos Aires de mediados del siglo xx.

- 2 Pensamos las corporalidades travestis como aquellas que refractan diferencias y las articulan en múltiples significaciones. El cuerpo travesti deseado y rechazado, como consecuencia de la discriminación de una cultura heterocentrada, se ha estructurado, histó-

una figura sacra —la madre inmaculada de Dios, según el dogma— hacia la cual el catolicismo en América Latina ha mantenido su devoción a través de los siglos. Pero es, también, un llamado de atención acerca de los procesos de mistificación a través de los cuales sigue operando la dominación en la región, en la medida en que Cleopatra, sujeto de exclusiones múltiples, no puede sino entablar un vínculo de afección con la supuesta benefactora celestial, vínculo que, si bien es liberador en el relato de la protagonista (veremos que no es la única que cuenta la historia) y, en términos de religiosidad popular, se inserta en una tradición de opresión y funciona como garante del olvido y del perdón, es decir, de la imposibilidad de cambio. Obra en este sentido un trabajo con la lengua que se constituye como marca distintiva de la escritura de Cabezón Cámara: la exhibición del poder del mito a través de la usurpación de su lenguaje. O, dicho de otro modo: el discurso religioso en las ficciones de esta autora funciona como señalamiento de un ‘lenguaje ventosa’: “esos lenguajes poderosos, sistemáticos, los de los individuos que tienen una fe, una certeza, una convicción” y que posibilitan “que un cuerpo se pegue a una idea o una idea a un cuerpo” (Barthes, 359).

## **Camp y después**

Fue José Amícola quien advirtió que en la literatura rioplatense las poéticas *camp*, si bien se centran en la ley de la teatralidad, también están presentes en el género lírico (Néstor Perlongher) y en la novela de posvanguardia (Manuel Puig). Tal parece ser el caso de esta novela en la que las acciones y atributos del personaje de Cleopatra recuerdan algunos de los rasgos del *camp*, como el travestismo, el divismo, el *humour folle*, el desenfreno erótico, la recuperación del *kitsch* acentuando el significado de construcción de las imposiciones de género y la yuxtaposición de lo aristocrático con lo ple-

---

ricamente, entre lo secreto y lo ostentoso, en otras palabras, entre la clandestinidad y la exhibición dentro de un sistema exclusivo que integra la simulación y el exceso (Wittig, 45). Siguiendo a Felipe Rivas San Martín, optamos por hablar de ‘travestismos’ como concepto que dio sentido en América Latina a determinadas prácticas artísticas y discursos críticos y que implica reconocer en su pluralidad una figura de complejidades múltiples que incorpora y aúna elementos diferenciales: las experiencias de vida concretas y encarnadas de precariedad económica y desajuste corporal; las estéticas de transgresión barroca de los binarismos sexuales; y la densidad de la reflexión teórica sobre el género y su producción contemporánea (253).

beyo, los cuales han sido analizados por críticos como Moe Meyer, Philip Core, Andrew Ross y Fabio Cleto, entre otros. No obstante, como veremos, estos usos del *camp* están filtrados por el tamiz del subdesarrollo (la diva a quien emula no es una celebridad de Hollywood, sino la conductora local Susana Giménez) y reorientados no hacia la visibilidad de una comunidad gay, sino de una cultura *queer*.<sup>3</sup>

*La Virgen Cabeza* se organiza en veinticinco capítulos breves y un epílogo final. Veinte capítulos son narrados por el personaje de Qüity (alias de Catalina, una periodista que llega a la villa en busca de una historia —la de la “Hermana Cleopatra”— para obtener un premio), y cinco son narrados por Cleopatra, que aparece como una desenfadada supervisora de lo que cuenta la narradora anterior con la cual discute, ofreciendo otras versiones y enfatizando el papel de la Virgen en el desenlace de los hechos. El presente de la enunciación incluye una puesta en abismo. Lo que Qüity está escribiendo, con intervenciones de Cleopatra, es un libro que narra la historia de la comunidad formada en la villa y de la masacre posterior debido a la cual ambas terminan huyendo a Miami, concibiendo una hija propia y creando exitosas óperas cumbia que Qüity compone y Cleopatra canta y actúa con rotundo éxito internacional que esperan ampliar con la publicación del libro.

El contrapunto entre las voces de las narradoras es el procedimiento que permite introducir la voz de la afectación y sostiene el efecto hilarante vinculado con lo *camp*. Este extracto inaugura la aparición de la voz de Cleopatra a través del discurso directo en el Capítulo 3, titulado “Cleo: ‘Fue por la Virgen María’”:

---

3 Es problemático adjudicar el término *queer* a producciones de contextos culturales no angloparlantes (Epps; Córdoba García), pero en este caso, la idea de lo *queer* está presente en el vocabulario de la novela: “A mi hijita le gustaban los discursos de la más *queer* de sus madres [Cleopatra], parecía bailar [en el vientre de Qüity] mientras la escuchábamos” (17). Y, también, en el relato de Cleopatra acerca de la inestabilidad de sus orientaciones sexuales: “Daniel me parecía un tipo fino, qué lindo chongo era, me gustó ese día cuando lo vi, esos ojos azules y ese pelo plateado que tenía me mataron. Bueno, Qüity, vos tampoco eras virgen y sabés que antes de vos yo con las minas nada, no había pasado de chupar alguna concha cuando mis clientes más viciosos pagaban por el show” [...] “Para haber sido heterosexual hay que decir que te prendistes como una loca, no parabas más, y con esos pezones de yegua que te gustan tanto y que tan caros nos costaron en su versión miamense me hicistes sentir la loba de Rómulo y Remo” (23).

Ay, Qüity, si empezaría las historias por el principio entenderías mejor las cosas. ¿Qué cuál es el principio? Ternura de mi corazón, hay un montón de principios porque hay un montón de historias, pero yo quiero contar el principio de este amor, que no te lo acordás bien vos, Qüity, un poco contás las cosas como fueron y otro poco no sé qué hacés, mi amor, ponés cualquier pelotudez, así que yo también voy a contar la historia nuestra (21).

En contraste, puede verse un fragmento del capítulo 23, que se titula “Qüity: ‘Fue desde adentro del dolor’”, en el cual esta narra el inicio de la relación con Cleo:

Lloraba como no pudo llorar Kevin [el hijo adoptivo de ambas] por el balazo que lo dejó seco y seca creí que iba a quedar yo también de tanto llanto. Parecíamos La Piedad Cleo y yo ese día: ella la madre y yo el hijo, y ella me besaba y me acariciaba y yo empecé a besarla a ella, las tetas empecé a besarle y a mojarle también de llanto y me calenté, quise la poronga de Cleo como no había querido ninguna otra antes o eso me pareció y se ve que ella me la quiso dar porque rompió esa piedad heterodoxa que figurábamos, me acomodó con las piernas abiertas sobre su falda y se la levantó apenas y me entró en la concha con ese porongón que tiene y que me pareció hecho a medida para mí y yo me dejé coger y me la cogí y ella también lloraba y fuimos eso (141).

Y, en el mismo capítulo, la narración de Qüity se ve escandida por frases de Cleopatra en discurso indirecto:

‘Esto es un milagro’, declaró Cleopatra cuando terminamos y fue corriendo a darle un beso a la cabeza de la Virgen que ‘está contenta, bendice nuestro amor y dice que ya tengo edad para formar una familia’, se rió mi amante y ensayó una interpretación: ‘Ves, mi amor, que Dios existe. Es como si ayer me hubiera muerto un poco cuando me enterraron [los noticieros transmitieron el entierro de un cadáver falsamente identificado como el de Cleopatra] y hubiera resucitado distinta. Lesbiana resucité, me parece’ (141).

El registro de la novela cuando Qüity detalla escenas de violencia, de duelo o de pasión recalca en un desborde acumulativo que se acerca a ciertas inflexiones del neobarroso.<sup>4</sup> Las intervenciones de Cleopatra matizan con

---

4 Néstor Perlongher pensó el neobarroso como un “barroco de trinchera” que tiene la lengua como arma. El barroco satura el lenguaje “comunicativo” por proliferación significativa, heteroglosia polisémica que anula la referencialidad supuesta por un logos que atribuiría un sentido único. La diferencia entre barroco y neobarroco radica en que el

un tono alocado, místico y sentimental, en un contrapunto dialógico que recupera estrategias del *camp* en tanto intervención “en el concierto de los discursos sociales” (Amícola, 182), pero también las trasciende.

Así, la pareja formada por una travesti villera y una periodista de clase media que había mantenido hasta entonces relaciones heterosexuales, no solo cumple el rol de dupla protagonista sino que asume de manera plural la voz de un relato que puede leerse como la épica de una comunidad tercermundista en versiones enfrentadas (la devota versus la atea), pero también como un romance heterodoxo cuya narración experimenta con recursos del *camp*, del melodrama y del neobarroso. En ese marco, Qüity y Cleopatra se configuran como heroínas que intervienen en una coyuntura de desigualdad social; como madres *queer* que pueden formar una familia con hijos adoptivos o biológicos; y como artistas que pueden escribir, actuar y administrar su propia historia. Este trabajo en la construcción de personajes va a contrapelo de la invisibilización de las mujeres, del colectivo lesbiano y del colectivo travesti en la literatura, y también contradice los estereotipos que Angie Simonis (15) ha estudiado en el canon literario occidental. Entre ellos, el que representa a las lesbianas y travestis como sujetos patológicos, peligrosos o como existencias desgraciadas de las cuales hay que compadecerse. De este modo, esta novela de Gabriela Cabezón Cámara (las posteriores también, aunque de otra manera) delinea personajes que operan como contra estereotipos, es decir, como lo opuesto a las imágenes estereotípicas unívocas y estigmatizadas, lo cual tiende a subvertir su impronta discriminatoria.<sup>5</sup>

En este sentido, la apuesta estética es disruptiva, no solo por lo que representa en términos de intervención en la tradición literaria argentina, sino porque fue publicada en 2009, un momento crítico de la lucha por la Ley de

---

barroco tendría una interpretación única, garantizada finalmente por la cosmovisión religiosa del siglo xvii, mientras que en el neobarroco hay una fuga total del sentido, no hay fijación del flujo y, en el neobarroso, su versión rioplatense, ese flujo pervierte la lengua y supone un socavamiento que pasa por la corporalización de la escritura (Palmeiro, 25).

- 5 La autora ha declarado públicamente su deseo de intervención al respecto. En una entrevista publicada en el suplemento “SOY” del diario *Página/12*, se le pregunta por la visibilidad lésbica y ella responde: “Para mí tiene dos vectores. Uno es qué espacios nos dan los medios y el otro, qué hacemos nosotras. En los medios, de golpe, se copan y te dan espacios, pero qué hacemos nosotras es una cuestión política más interesante. Yo siento como una responsabilidad hacer visible mi lesbianismo” (Cabezón Cámara, “Cabecita loca”, 1).



Matrimonio Igualitario, la cual se terminó sancionando en 2010, previo instalar de manera inédita en la agenda mediática y en la opinión pública la discusión sobre los derechos del colectivo LGBT en la Argentina (Hiller, 102).

## El prostíbulo como campo de concentración

*Le viste la cara a Dios*, la segunda ficción de la autora, es una *nouvelle* escrita por encargo para una editorial española que la publicó en *e-book* como parte de una colección de relatos clásicos infantiles versionados para adultos. A Cabezón Cámara le fue asignada una versión de “La bella durmiente” y de allí surgió esta novela corta transida de alusiones al número creciente de mujeres víctimas de la trata de personas en la Argentina. El título proviene de una expresión que para la comunidad hablante rioplatense refiere al placer sexual, particularmente al debut sexual de varones jóvenes, el cual durante mucho tiempo se realizó en prostíbulos, a instancias del padre o algún adulto de la familia que estipulaba que ya era hora de facilitarle al adolescente en cuestión el rito de pasaje. En la trama de la *nouvelle* este sentido se invertirá, dado que “verle la cara a Dios” no conservará su connotación de entrar al prostíbulo, sino que será la posibilidad de salir de él. Además, este título anticipa un procedimiento que atravesará todo el texto y al que se debe en gran medida su contundencia: la narración en segunda persona del singular.

En esta edición, la autora incluye como epígrafe un fragmento del libro autobiográfico de Jorge Semprún *La escritura o la vida*: “Durante las cortas noches en las que nuestros cuerpos se empeñaban en revivir —oscuramente, con una esperanza tenaz y carnal que la razón desmentía en cuanto había amanecido—. El epígrafe anuncia uno de los motivos principales del parlamento del narrador que se dirige a la protagonista, Beya (una joven de situación acomodada, secuestrada y torturada para ejercer la prostitución en un club de las afueras de Buenos Aires). Ese motivo es la bilocación: la necesidad de estar en otro lado, de implementar una táctica de resistencia que sustraiga a la víctima del horror de la vejación y la violencia, aun cuando no pueda salir físicamente de allí. Beya lo practicará como un modo de abstracción que irá perfeccionando: primero trata de dormir la mayor cantidad de horas posibles entre cliente y cliente (costumbre por la que se gana el mote de “bella durmiente” y la castigan), luego repite oraciones como un mantra, luego se aferra a una estampita de San Jorge, luego empieza a planificar su revancha.

Pero el epígrafe de Semprún no alerta solo sobre ese aspecto, sino que también marca una idea fuerza de la *nouvelle*: por medio de comparaciones y metáforas (muchas de ellas alusivas a la gauchesca), establece líneas de continuidad entre los campos de concentración de la Segunda Guerra Mundial, pero también de la última dictadura militar argentina, y los prostíbulos del presente. Como bien leyó María Moreno: "... el puticlub es el campo de concentración por otros medios: mantiene su estructura y tabicamiento, la avenencia de las diversas fuerzas del Poder bajo la figura del cliente, el sojuzgamiento total del recluso, sin límite en el tiempo y en el espacio" (Moreno, "La bella", 2). Una muestra de la articulación de estos tópicos y procedimientos puede verse en el fragmento con el que se abre el capítulo I del libro:

Si el fin del torturador es provocar la presencia absoluta del que tiene atado para sojuzgarlo entero con laceración y dolor, el objetivo del torturado es tomarse el palo, irse de ahí, partir del cuerpo que pierde el aliento a manos de otro, amambrado de sogas y en mazmorra sin salida: si a matasiete el matambre, a vos el resbalar en tu sangre y en los charcos de la leche que te ahoga y que te arde. Querés partir y dejar atrás la mazorca, el ardor colorado de sus dientes amarillos y tu esfínter de broderie de tomate, ay, si pudieras esfumarte en un abrazo celestial y no sentir las trompadas ni que te queman con fasos ni esa contracción que duele, la de cada célula tratando de blindarte para que no te entren ni arando. Pero te entran y te aran y te querés ir a la mierda... (9-10).

Si la analogía con los campos de concentración y la necesidad de bilocación del torturado se sostiene durante todo el texto de manera perturbadora, la narración simultáneamente se ocupa de tomar distancia en lo que respecta a otras tácticas para salir del horror. La voz de la narración procede como un registro y una interpelación en tiempo real que conjuga lo que Beya percibe, lo que recuerda y lo que imagina, y que en este caso sugiere y a la vez advierte: "... lo que podés es cuidar tu odio como si fuera un bebé recién nacido o un jardín muy florecido en el medio del desierto. Es que esto no hay que olvidarlo: en la peor de las mazmorras se puede amar al que pega y eso es peor que darle el propio espíritu al diablo" (Cabezón Cámara, *Le viste...*, 13). Pero esa, la de la empatía, no es la única opción que el narrador descarta, sino que rechaza también la pasividad, la resignación y el abandono, acudiendo a la figura de los musulmanes descritas por Primo Levi como aquellos muertos vivientes que habían abandonado la lucha por sobrevivir:

Pero, Beya, esa leche que te arde como picana se las das a tu cachorro y a tu flor y te crece fuerte esa burbuja de vos, porque, ahora tenés la certeza, el odio puede habitar, como se habitan también la adicción y la paliza cuando no hay más techo que esos. Pero necesitás tener fuerzas y no siempre la tenés, querías irte de vos, darte al cafishio de veras, sólo vida lastimada como un musulmán en Auschwitz (Cabezón Cámara, *Le viste...*, 15).

Como mapa de la violencia sobre el cuerpo de la mujer e instructivo de supervivencia, este relato recrea un funcionamiento vigente de las prácticas del poder concentracionario en el siglo xx y, en el ámbito local, percibe una continuidad de las formas ominosas del poder ejercido en la Argentina durante los años de la dictadura militar con sus “depósitos de cuerpos ordenados” y sus “ceremonias de venganza y locura” (Calveiro, 147). Así se articula uno de los aspectos que nos habilitarán para leer la producción de Cabezón Cámara como una ficción posdictadura. Volveremos sobre este punto.

Menos de un año después de publicado el *e-book*, Cabezón Cámara decide reeditar *Le viste la cara a dios* en Buenos Aires, ahora en formato impreso y en la editorial independiente La Isla de la Luna. En esta segunda edición se suma al epígrafe de Jorge Semprún un acápite nuevo: “Aparición con vida de todas las mujeres y nenas desaparecidas en manos de las redes de prostitución y juicio y castigo a los culpables”, el cual, por un lado, emula la consigna de lucha con la cual se identificaron las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo que exigieron y siguen exigiendo la “aparición con vida” de sus nietos e hijos desaparecidos y, por otro, anuda definitivamente el relato a sus condiciones de producción históricas en un momento en el que recién se había iniciado (febrero de 2012) el proceso judicial por el repudiado caso de Marita Verón, una joven de veintitrés años, secuestrada con fines de trata de personas para la prostitución en 2002, que sigue desaparecida. La madre de la víctima, Susana Trimarco, llevó adelante durante diez años la investigación que posibilitó el juicio y demostró la existencia de redes de trata en todo el país que gozan de protección policial y judicial, sacando a la luz un mecanismo siniestro, al uso en las sociedades occidentales contemporáneas, y que Rita Segato ha vinculado como una reacción defensiva del patriarcado de cara al empoderamiento de las mujeres:

Una vez pregunté [...] si los hombres van a los prostíbulos solos o en grupo. Me contestaron que van en grupo ¿Qué es lo que se realiza ahí? ¿Se realiza la compra de un servicio sexual o ése es el lugar en el que se celebra un pacto entre hombres, un negocio de entendimientos corruptos entre jueces, policías, em-

presarios o políticos? Con eso, varias cosas se garantizan; por ejemplo, que las mujeres políticas, juezas, empresarias y policías no participen de ese monopolio del convenio entre un grupo de hombres. La mujer que está ahí, como víctima sacrificial, es la que con su cuerpo sella la posibilidad de ese pacto. Y hay una segunda cosa en la trata: cada vez más estoy percibiendo que el capital en su fase actual se asienta en un pacto de la pedagogía de la crueldad y es en el cuerpo de la mujer que se realiza ese acto. La trata es todo eso simultáneamente (Segato, “El cuerpo...”, s. p.).

Pocos meses después de la segunda edición, sale a la luz, en la editora Eterna Cadencia, una versión de la *nouvelle* convertida ahora en novela gráfica de autoría compartida: Gabriela Cabezón Cámara como autora del texto (en el cual, respecto de la edición anterior, se suprimieron algunas escenas y personajes) e Iñaki Echeverría como autor de las imágenes. La insistencia en publicar el relato en distintos formatos y en corto tiempo fue celebrada por el público y por la crítica tanto periodística como académica (Moreno, Pitella, Schettini, Marinelli, entre otros), quienes vieron en esta adaptación al cómic no un relato ilustrado, sino la interacción entre dos lenguajes que se potencian, una obra deudora pero no encarcelada por el texto original y la recuperación de un legado visual de varios talentos de la historieta argentina, entre los que destaca José Muñoz.

Una única excepción puede leerse como síntoma. Se trata de la lectura de Juan Terranova en la revista *Paco*, quien leyó los procedimientos mencionados como una “parasitación de un discurso politizado” que luego se contradice con un “registro sensual”, “pornográfico”, y termina produciendo “un efecto de sexploitation”:

Lejos de la piedad, ¿no gozamos mientras recorremos las desventuras eróticas de la secuestrada Beya? ¿No gozó Cabezón Cámara al imaginar ese cuerpo lacerado? ¿No gozó Echeverría al dibujar esas heridas y esas bocas? Todo ese descenso, esa fantasía de la anegación humana total, es muy sensual. Véase Sade. Véase Freud. Véase Foucault. La bibliografía abunda. Así, el texto intenta moralizarnos, pero en su insistencia termina funcionando en el sentido inverso. O mejor, hay en la obra una morbosidad recurrente de parte de los autores, un cebarse en la historia, que al aburrir genera una distancia. De esa distancia, de ese desapego, de esa incapacidad para generar empatía, nace el efecto sexploitation (2).

Dominique Maingueneau considera texto pornográfico a aquel que hace nacer en el lector el deseo de gozar, lo instala en un estado de inquietud y de carencia del que le será preciso liberarse mediante un recurso extra-

literario. Y enfatiza el papel definitorio que desempeña el lector en tal efecto (13). Como lector, Terranova proyecta la propia moralización de su goce a la materialidad de la novela gráfica. Un abordaje precoz, que no atiende al proceso de reformulación del texto desde su primera edición como una tensión con sus condiciones de producción y que, sobre todo, no se hace cargo de aquello que Ariel Schettini identificó lúcidamente en la *nouvelle* como un trabajo con la trama, con la tradición y con la lengua literaria que nos pone en contradicción con nosotros mismos: “¿Qué queremos mirar cuando miramos eso? ¿Qué parte perdida de nuestro cuerpo nos exige el relato minucioso de nuestra parte como si no supiéramos desde *El matadero* que el cuerpo es sagrado, unitario, indivisible, pero al mismo tiempo se divide en partes exquisitas para el deleite del matarife?” (1).

### Renacimiento político, renacimiento erótico

La última ficción de la serie que Gabriela Cabezón Cámara llamó su “trilogía oscura”, *Romance de la Negra Rubia*, narra un desalojo violento, durante el cual una poeta joven se prende fuego a lo bonzo en señal de protesta por la represión policial. El título introduce la palabra “romance” en una doble acepción. En primer lugar, refiere al género medieval, cuya composición, en términos de métrica y rima, la autora recupera de manera audaz en las zonas en que se narran grandes gestas. Pero también alude a la historia de amor entre una suiza millonaria, Elena, y Gabi, la santa popular de orígenes marginales que sobrevive a su propia incineración y que porta como estigma un rostro chamuscado por el fuego y un cuerpo carente de sensibilidad que luego de la rehabilitación motriz tuvo por delante la recuperación de la capacidad de placer.

El apelativo “Negra Rubia”, sintetiza a través del oxímoron los contrastes entre estas amantes provenientes de universos distantes y el desenlace de la historia, que es también la culminación de una obra de arte en colaboración: Elena enferma de cáncer y decide heredarle a la Negra no solo sus millones y su *know how* en los negocios, sino también su rostro para que lo injerte sobre su cara desfigurada.

De ese modo, en la protagonista confluyen rasgos en principio dicotómicos: martirio y supervivencia; desamparo y poder; populismo y elitismo; raza indígena y raza aria; hetero- y homoerotismo, como una puesta en cuestión de mandatos sociales, entre los cuales se discute, principalmente, la heteronormatividad y los roles de género.

Al igual que en *La Virgen Cabeza*, en esta novela las orientaciones sexuales de los personajes son fluctuantes. Gabi experimenta por primera vez una relación lésbica cuando se enamora de Elena. Pero cuando la sueca muere, la Negra se queda con los que habían sido sus amantes, y mantiene con ellos un constante *ménage à trois*, en paralelo con otras relaciones:

No diré que solo soy feliz hablando de ella, con Tadzio y mi alemán estamos bien, hacemos el amor de vez en cuando, vivimos los tres juntos como hermanos, me dan y yo les doy con la poronga que también heredaré de mi hermosura (...) A veces viajo sola para Suiza, me acuesto con las rubias que me aceptan, no entienden estos ojos en mi piel, a algunas las alarma, a otras les gusta... (61).

En cuanto a los roles de género, son relevantes, por un lado, las peripecias de la historia no convencional de la protagonista y, por otro, una serie de reflexiones que aparecen como exceso de la trama.

El libro está organizado en tres capítulos, un epílogo y una coda titulada “Notas sobre el sacrificio”. La narración se estructura en una primera persona que oscila entre el pronombre singular “yo”, que corresponde a la poeta incendiada de la cual se conoce el nombre (Gabi) recién al final del libro, y un “nosotros” que no funciona desde el comienzo de la narración, sino que los hechos lo van consolidando y a lo largo de la novela deriva en otras fórmulas para nombrar la pertenencia a ese colectivo que la adoptó como heroína y lideresa y a cuyos miembros ella llama “los míos”, “los nuestros” o “los comuneros”. El relato es una cronología del desalojo que se superpone con una cronología de la santificación y empoderamiento de la narradora. La relación de la lideresa con su comunidad se encuentra fuertemente problematizada en esta trama que construye una visión nada ingenua de los liderazgos políticos y los procesos comunitarios.

Estos procesos se conocen primero y casi exclusivamente de manera mediatizada. Lo que transmite la televisión, lo que cubre la prensa gráfica, lo que los testigos suben al instante a las redes sociales, marca el *tempo* de las acciones de la historia y permite arrojar una mirada crítica sobre las malas prácticas periodísticas que sobreviven a fuerza del morbo (que al contrario de lo que infería Terranova sobre *Beya*, en esta autora nunca aparece naturalizado):

Cuando llevaba apenas minutos en coma farmacológico, con diagnóstico de pronto deceso, y horas de clínica agonía, tuvieron los míos el indicio o la señal, y digo los míos porque me hicieron suya con certeros reflejos en segundos, los que le tomó a la tele llegar a las puertas de la Comuna. Llegaron por el fugo,

la bonza, antorcha humana, titulaban calientes, hinchados de placer, casi chamuscados también ellos, pero apenas pudieron filmar la ambulancia que se iba en medio del caos y describir el olor raro que quedaba... (15).

En relación con el funcionamiento de la lógica sacrificial, el lugar de las mujeres es puesto en cuestión, no solo por el rol de género de la protagonista/heroína, sino por apreciaciones que la narradora realiza en los capítulos a la hora de construir las escenas:

En las horas siguientes [...] las cámaras carroñeras y caranchas, fueron derecho a esos restos, los que suelen terminar siendo la voz de los muertos: los deudos [...] Ella, las mujeres estamos educadas para asumir deudas de toda índole, tomó la voz de su muerto y de la muerta de otro y habló. Habló de lo maravillosos que habían sido esos muertos cuando vivos, de su pelea, de su dolor, de cómo se habían conocido con su amor, de cómo había decidido dejar todo por su vocación y vivir en ese edificio tomado por artistas... (19-20).

O, en un tono más reflexivo y argumentativo, en el comienzo de la coda “Notas sobre el sacrificio”, cuando ensaya la siguiente historización:

Muerte que dan los mortales para alcanzar el favor de los seres celestiales: es lo que fue el sacrificio durante varios milenios. El favor podía ser viento; lo consiguió Agamenón para sus naves varadas a cambio de un holocausto, es decir que quemó entera a su propia hija mayor, que se llamaba Ifigenia, “¡Ah, padre! ¿Vas tú a matarme? ¡Así celebres idénticas bodas tú y todo el que tú ames!” y así fue que Agamenón conservó su posición de jefe de los ejércitos, y así se ganó una guerra, además de una traición, la propia muerte y al fin, el derecho del señor a matar a sus mujeres, contando madres e hijas (71).

La lógica sacrificial, religiosa en sus orígenes, funciona como motor de la narración y no es privativa de un grupo, sino que permea los modos en que construyen sentido distintos sectores sociales, lo cual complejiza las relaciones de fuerza en la comunidad ficticia que construye la novela. Si en *La Virgen Cabeza* los villeros eran bienintencionados y alegres, mientras que la policía, los narcos y los inversores inmobiliarios constituían personajes inescrupulosos y macabros, y Qüity se ubicaba como mediadora que comprendía y denunciaba los atropellos de estos sobre aquellos, en *Romance de la Negra Rubia*, los bandos no están tan delimitados. Aquí, la protagonista, apodada la Negra, comienza siendo una poeta desconocida que se autoinmola en el desalojo violento de una comunidad marginal de artistas

callejeros y ocupas, luego se convierte en santa popular erigida como vocera de las necesidades de una comunidad en constante pugna con el Estado, más tarde es enviada por ese mismo Estado a exponer su cuerpo cauterizado como obra a la Bienal de Venecia, y finalmente obtiene la jefatura de gobierno de la ciudad de Buenos Aires, gracias a una campaña encabezada por el eslogan: “Votó a Gabi que por vos se sacrifica”.

Su relación con el poder es distinta, combate poder con poder, es descarnada. Podría decirse, trazando otro paralelismo, y tal como expuso Alejandra Zina en la presentación de la novela, que mientras que el personaje de Beya en *Le viste la cara a Dios* “es la víctima en su grado más brutal, tiene una sola carta para jugar o morir; la Negra Rubia, entre sexo y sacrificios consigue el mazo completo. Manipula, recluta, diseña estrategias” (1).

Entonces, si la pregunta que formula *La Virgen Cabeza* sería ¿qué sucede cuando sujetos de clases subalternas se sustraen de los lugares que el poder les asigna e intentan construir una nueva lógica en su territorio?, y la que sostenía *Le viste la cara a Dios* podía condensarse como ¿en qué medida la trata de personas traza una línea de continuidad con formas históricas de esclavitud y con los crímenes de lesa humanidad perpetrados durante el siglo xx de los cuales la cultura occidental había abjurado?, el interrogante que estructura *Romance de la Negra Rubia* se centra en las relaciones entre sacrificio y poder y en los usos del dolor y la muerte de otros: ¿cuánto puede hacerse rendir a un mártir? Y aún más inquietante, si se lo piensa desde la difusión de las políticas de la memoria del terrorismo de Estado: ¿cuáles son los mejores muertos?

En la obra *Galileo*, de Bertolt Brecht, cuando Galileo se pliega a la Inquisición y renuncia a defender que la Tierra es redonda y gira alrededor del Sol, uno de sus discípulos le reprocha: “Desgraciado el país que no tiene héroes”. Galileo baja la cabeza y responde amargamente: “Desgraciado el país que necesita héroes”. Gabriela Cabezón Cámara narra esa necesidad como crítica a un modo específico de ser comunidad que a su vez se vincula con una historia nacional de violencia cuya reproducción no se detuvo en posdictadura.

## Ficciones posdictadura

Leídas como una serie (así propongo leerlas) estas novelas refractan de qué va sobrevivir en las democracias del capitalismo neoliberal y neoconservador en América Latina (Segato, *La escritura*, 84), porque las protagonistas que pone en escena Cabezón Cámara son eso: sobrevivientes.



En la estela de “Matan a un marica” de Néstor Perlongher, Cleopatra sobrevive a la violencia homofóbica de su padre, que a los doce años, cuando todavía se llamaba Carlos Guillermo, casi la mata a trompadas “por ‘puto del orto’, según le explicó al periodista de *Crónica* que tituló ‘Barbarie homofóbica. Casi mata a su hijo mayor porque el nene quiere ser como Susana’” (Cabezón Cámara, *La Virgen...*, 34). El relato de su conversión también es una historia de supervivencia.<sup>6</sup> Sobrevive al gatillo fácil permanente de la policía bonaerense.<sup>7</sup> Y sobrevive finalmente, junto a Qüity, a la masacre perpetrada por las fuerzas de seguridad que inversores inmobiliarios contrataron para expropiarles los terrenos de la villa a quienes los habían habitado por más de cincuenta años. Beya, por su parte, sobrevive a la privación de su libertad, tortura y explotación sexual en un prostíbulo y Gabi, en *Romance de la Negra Rubia*, sobrevive a la represión policial del desalojo y a su propia inmolación.

Las regulaciones institucionales y políticas que trazan la diferencia entre los que viven y los que sobreviven en estas ficciones se narran en términos de continuidades con el último régimen dictatorial. La urdimbre de espías, agentes de inteligencia, policías y parapolicías en *La Virgen Cabeza*; los métodos de tortura y tabicamiento en *Le viste la cara a Dios*; el imaginario heroico de los detenidos desaparecidos y las políticas de la memoria que lo recuperan en *Romance de la Negra Rubia*<sup>8</sup> enfatizan el carácter posdic-

---

6 La primera aparición de la Virgen se narra de esta manera: “‘Una noche’, Cleopatra contaba en el video el primer milagro a sus seguidores, ‘allanaron el departamento en que laburaba’. Ella había hecho karate cuando era chico y durmió a un par. Se la llevaron a la comisaría. Cortaron los cables de las cámaras y al grito de ‘marica de mierda, ahora vas a ver lo que es un macho’, le pegaron y se la cogieron entre todos, incluidos los presos, en una clara evidencia de lo democratizada que está la fuerza desde que los mandan a la universidad. A punto de ahogarse en su propia sangre y la leche de toda la comisaría, tuvo una visión: la Virgen, ‘divina, más rubia que Susana, toda vestidita de blanco... [...] me pareció que estuvo años conmigo, como si hubiera vuelto el tiempo atrás y ella me agarraba desde que era chiquita, después de que mi papá casi me mata, y me curaba de todo, si hasta dejé de estar renga cuando me desperté’” (35).

7 En otro lugar, Cleopatra recuerda: “...tengo que decir la verdad: hablaban de ‘sueño argentino’ pero nos cagaban a tiros. Festejábamos cuando no nos mataban a los cien [...] Yo me los imaginaba, a veces cuando ya era una chica, ligándose un peluche por cada negro muerto. Porque nos tiraban por eso, mi amor, por negros, por pobres, por putos, por machos, porque nos cogían o porque no nos cogían; qué se yo por qué: a lo mejor practicaban para la guerra” (91).

8 Al contar el modo en que la convocaron del Partido Justicialista para formar parte de su mayor capital, el “plantel de muertos vivos”, la Negra deduce: “Si cuando era chiquita yo

tatorial del presente de la enunciación.<sup>9</sup> Ficciones posdictadura y no *de la* posdictadura: son una posición discursiva y no una periodización literaria que copia a la histórica.

Como categoría historiográfica, el término posdictadura pone en escena la opacidad conflictiva, el residuo del dispositivo simbólico (y también lexical) que algunos usos del término ‘transición’ intentaron diluir (Richard/Moreiras, 15).

La literatura argentina del período ha sabido articular una heterogeneidad de lenguajes, géneros y problemas tan vasta que desafía la posibilidad de vincular acriticamente su producción significativa con los rasgos —en permanente discusión— de la unidad de tiempo que la circunscribe. ¿Dónde leer lo específico de las ficciones posdictadura? ¿En las textualidades que se construyen con los materiales de la historia y la memoria del terrorismo de Estado? ¿En los relatos del exilio? ¿En las alegorías del miedo, la persecución, la censura? ¿En las producciones que deconstruyen el mandato de “hogar, patria y familia” que la dictadura enarboló, y proponen nuevos modos de vida? ¿En las poéticas del “desencanto” por la derrota política de la izquierda? ¿En las ficciones que piensan el control sobre los cuerpos y las formas de construcción del poder y la autoridad del presente como líneas de continuidad de la dictadura? Por ello, mi aproximación no aspira sino a la pura singularidad: las novelas de Cabezón Cámara se sostienen en su propio discurso y asociaciones como ficciones posdictadura en tanto sus

---

había soñado con ser una desaparecida, siempre heroica, siempre póster, vuelta cara de pancarta y ejemplo de juventudes, de grande algo me acerqué y lo vieron los muchachos del primer trabajador” (37).

- 9 Con diferencias respecto de otros sistemas políticos del Cono Sur, incluso de aquellos que experimentaron transiciones de regímenes autoritarios a regímenes democráticos en los últimos treinta años como Chile o Brasil (Ansaldi, 10-15), el período posdictatorial argentino ha sido considerado como un nuevo período cultural, inédito en la historia nacional, que abarca desde finalización de la última dictadura militar en 1983 hasta la actualidad. Su estudio se engloba en las perspectivas historiográficas del pasado reciente y el tiempo presente (Franco/Levín, 13). En términos epistemológicos, la historia reciente posee un régimen de historicidad específico y distinto al resto de las historias. Este régimen está dado por la coetaneidad entre pasado y presente que se manifiesta en la supervivencia de actores y protagonistas de ese pasado en condiciones de brindar testimonios, la existencia de memorias vivas sobre ese pasado, la contemporaneidad entre la experiencia del historiador (en primera persona o a través de su historia familiar) y ese período. En ese sentido, los límites y alcances del período posdictatorial en la Argentina son tema de análisis y debate.

tramas se enlazan, pero también van más allá de las prácticas de violencia y autoritarismo del terrorismo de Estado, lo cual configura a sus personajes como sobrevivientes. Cómo hacen para sobrevivir no es una cuestión menor, ya que en los tres casos la condición de posibilidad para la “salvación” conlleva, por un lado, una ruptura de la verosimilitud construida hasta ese momento en la trama y, por otro, una huida del Estado nación. Cleo y Qüity huyen a Miami y se hacen millonarias con su *show* de ópera cumbia; Beya logra escapar del antro gracias a un cliente, el teniente Ramón López Arancibia, que la escucha rezarle a San Jorge, se conmueve, se enamora, y le obsequia el arma que le permite acribillar a sus captores para luego escapar a España; Gabi, la Negra, es enviada a la Bienal de Venecia donde conoce a Elena que la lleva a vivir a su mansión en Suecia, donde reactiva su actividad sensorial, sellan su historia de amor y su sociedad político-empresarial. Cada desenlace es indicio de que lo que se está contando no es una, sino dos historias. En ese sentido, si no fuera por el sarcasmo, la lectura precoz de Terranova hubiera dado en la tecla cuando preguntó: “¿No hay una redención verosímil posible?”. La respuesta alrededor de la cual se esbozan esas segundas historias es un rotundo *no*. Los finales son felices, rimbombantes, pero imposibles. Así, esta “trilogía oscura” de Gabriela Cabezón Cámara encarna aquello de que “narrar [...] es como jugar al póquer, todo el secreto consiste en parecer mentiroso cuando se está diciendo la verdad” (Piglia, 13).

## Bibliografía

- Amícola, José (2000): *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós.
- Ansaldi, Waldo (1992): “Dictadura y democracia en la historia de la sociedad argentina”, en *Índice para el Análisis de Nuestro Tiempo* 5, pp. 103-136.
- Barthes, Roland (2002): *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Cabezón Cámara, Gabriela (2009): *La Virgen Cabeza*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- (2012): *Le viste la cara a dios*. Buenos Aires: La Isla de la Luna.
- (2013): *Beya*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- (2014): *Romance de la Negra Rubia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- (2009): “Cabecita loca”, en *Página 12*, 15 de julio, <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-861-2009-07-15.html>>.
- Calveiro, Pilar (1998): *Poder y desaparición. Los campos de concentración en la Argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- Córdoba García, David (2005): “Teoría *queer*. Reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad”, en David Córdoba, Javier Sáenz y Pedro Vidarte, *Teoría queer: políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Barcelona/Madrid: Egales.

- Epps, Brad (2008): “Retos, riesgos, pautas y promesas de la Teoría *Queer*”, en *Revista Iberoamericana* 225, pp. 897-920.
- Foucault, Michel (2000): *Defender la sociedad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Franco, Marina y Florencia Levín (comps.) (2007): *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Richard, Nelly y Alberto Moreiras (eds.) (2001): *Pensar en/la post-dictadura*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Maingueneau, Dominique (2008): *La literatura pornográfica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Marinelli, Diego (2013): “Llega al cómic un relato que se mete en la piel de una víctima de la trata”, en *Clarín*, 23 de febrero, <[http://www.clarin.com/sociedad/Llega-comic-relato-victima-trata\\_0\\_871113048.html](http://www.clarin.com/sociedad/Llega-comic-relato-victima-trata_0_871113048.html)>.
- Moreno, María (2013): “Pájaros de la cabeza”, en *Subrayados*. Buenos Aires: Mardulce.
- (2013): “La bella doliente”, 22 de mayo, en <<http://blog.eternacadencia.com.ar/archivos/28685>>.
- Hiller, Renata (2010): “Matrimonio igualitario y espacio público en Argentina”, en Martín Aldao y Laura Clérico (coords.), *Matrimonio igualitario. Perspectivas sociales, políticas y jurídicas*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Palmeiro, Cecilia (2011): *Desbunde y felicidad. De la Cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: Título.
- Piglia, Ricardo (2007): *Prisión perpetua*. Buenos Aires: Anagrama.
- Rivas San Martín, Felipe (2014): “Travestismos”, en *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Buenos Aires: MUNTREF, pp. 247-253.
- Schettini, Ariel (2012): “Fantasy gauchita”, 10 de diciembre, en <<http://lunesporlamadrugada.blogspot.com.ar/2012/12/sexo-y-ficcion-en-el-lugar-de-lo-sagrado.html>>.
- Segato, Rita (2006): *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- (2014): “En el cuerpo de la mujer se realiza una pedagogía de la crueldad”, en *Infojus*, 5 de abril, <<http://www.infojusnoticias.gov.ar/entrevistas/en-el-cuerpo-de-la-mujer-se-realiza-una-pedagogia-de-la-crueldad-85.html>>.
- Simonis, Angie (2009): *Yo no soy ésa que tú te imaginas. El lesbianismo en la narrativa española del siglo xx a través de sus estereotipos*. Alicante: Universidad de Alicante/Centro de Estudios sobre la Mujer.
- Terranova, Juan (2014): “Sobre Beya”, en *Revista Paco*, 21 de abril, <<https://revistapaco.com/2014/04/21/sobre-beya/>>.
- Wittig, Monique (2006): *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Trad. de Javier Sáez y Paco Vidarte. Barcelona: Editorial Egales.
- Zina, Alejandra (2014): “¿Qué forma tiene la fe?”, 2 de abril, en <<http://blog.eternacadencia.com.ar/archives/34524>>.

# Características identitarias del cuento infantil *queer* en España<sup>1</sup>

Alfredo Martínez-Expósito

*University of Melbourne*

En un contexto cultural marcado por la gradual normalización de las expresiones literarias relacionadas con las identidades no heterosexuales, resulta particularmente relevante rastrear la existencia de prácticas culturales que delatan la persistencia de inercias de carácter homófobo. El hecho de que desde el último cuarto del siglo xx se hayan perpetuado prácticas textuales que por una u otra razón cuestionan la legitimidad de la normalización LGBTQ demuestra por sí solo que el proceso de normalización no es universal ni homogéneo; es, también, un recordatorio de que no existen garantías de que los avances conseguidos en materia de aceptación social y de descripción legal de la homofobia y de la transfobia sean irreversibles. Las prácticas literarias ligadas al mundo de la infancia, como por ejemplo los cuentos infantiles, resultan especialmente llamativas por su fuerte reticencia, cuando no resistencia frontal, a la normalización de narrativas de índole *queer*. Estrechamente relacionados con la educación del niño y con su temprana identificación genérico-sexual, el cuento infantil nunca ha cuestionado que la heterosexualidad sea la identidad por defecto del niño que lee (o a quien un adulto lee) el cuento. Por esta razón, la gradual aparición de cuentos infantiles alternativos, en los que la heterosexualidad normativa deja de ser la única opción, ha provocado fuertes reacciones a nivel escolar no solo por parte de las conocidas posiciones religiosas, sino también por padres y profesores que perciben una profunda contradicción entre el género del cuento y la radicalidad de los planteamientos anti-normativos que obviamente siguen estando asociados a la homosexualidad. La crispación que esta práctica genera es un elemento indicativo de la capacidad subversiva del cuento infantil de temática homosexual o *queer* y pone de manifiesto que el proceso de normalización de la misma choca frontalmente con intereses opuestos en el terreno de la educación infantil.

---

1 El presente artículo se inscribe en el marco del proyecto de investigación FEM2015-69863-P MINECO-FEDER.

El género del cuento infantil tiene una importancia fundamental en el ámbito de la educación en el que participan agentes tan diversos como el Estado, la escuela, la profesión docente o la familia. Pero, además, el cuento es también una obra literaria que por su propia naturaleza desborda el ámbito de la realidad para crear mundos de ficción sujetos a reglas que, como sabemos, no tienen necesariamente que imitar las del mundo real. En este sentido el cuento infantil tiene una virtualidad desestabilizadora que adquiere toda su dimensión cuando el tema tratado es de tipo homosexual. La capacidad subversiva del cuento *queer* no pasa desapercibida para ninguno de los actores del ámbito educativo, muchos de los cuales quieren ver propaganda y proselitismo de peligrosos *lobbies* gays en lo que otros solo ven educación en valores. Lo que para unos es un ejercicio de respeto a todos los niños, incluidos aquellos que están en las tempranas fases de desarrollo de una sexualidad no heterosexual, para otros es un intento de confundir la sana heterosexualidad del niño, víctima inocente y vulnerable.

Estamos, pues, ante un género polémico y ante un fenómeno textual de finas aristas que requiere un análisis multidimensional (Abate/Kidd 2011). En tiempos recientes se ha venido proponiendo una reconceptualización de la pedagogía infantil que propone cuestionar directamente los roles de género heteronormativos haciendo uso para ello de algunas ideas proporcionadas por la teoría *queer*, especialmente el principio de que en el terreno de la identidad de género no existen patrones universales de normalidad (Blaise/Taylor 2012). Este tipo de propuestas sugieren prestar mayor atención a la capacidad que el niño tiene de escenificar sus propias ficciones mediante el juego, dejando quizá en un segundo plano la textualidad del cuento. Dando protagonismo al niño y al juego se persigue evitar actitudes fóbicas y comportamientos excluyentes y autoritarios:

We hope that by reading about this research and learning about queer theory, more early childhood teachers will be inspired to use a queer eye as a new way of working toward a more equitable world. We believe there are two main implications of this research. The first is that it is indeed possible for early childhood teachers to develop their own queer eye in order to contribute to positive social change. The second implication is that in the process of developing their own queer eye, these teachers also will be able to help children develop theirs (Blaise/Taylor, 96).

En España, el origen de los cuentos *queer* infantiles está íntimamente relacionado con la aparición de temáticas de inclusión: familias no tradicionales, pluralidad de identidades y respeto mutuo. Los cuentos que

presentan este tipo de temáticas fueron apareciendo desde mediados de la década de los ochenta gracias a pequeñas editoriales como Topka, A Fortiori y Nube Ocho.<sup>2</sup> Naturalmente, este tipo de intervenciones culturales y pedagógicas tiene un objetivo que supera con creces el ámbito de lo puramente literario; desde el Centro de Documentación en Investigación de Literatura Infantil y Juvenil de la Fundación Germán Sánchez Ruipérez se ha ponderado la labor pionera de estas editoriales así como el hecho de que la calidad, tanto literaria como educativa, de sus textos irá sin duda acrecentándose a medida que la demanda vaya creciendo (Cedeira/Cencerrado, 98). En el período 1986-2005 se publicaron en España 29 obras de ficción infantil y juvenil en las que aparecen temas o personajes LGBTQ, de las cuales 19 eran de autores españoles (en castellano, catalán y euskera) y el resto eran traducciones del inglés, alemán y francés (Cedeira/Cencerrado, 90). El ritmo de publicación de este tipo de obras va creciendo a medida que pasa el tiempo, pero se nota la ausencia de los grandes sellos editoriales: solo las pequeñas editoriales como las antes mencionadas se atreven a publicar cuentos de tema *queer*.

La colección “Egalité”, de Nube Ocho Ediciones, publica cuentos infantiles en colaboración con Egales. La edición, de gran calidad, incluye ilustraciones y dibujos que enriquecen la experiencia lectora. Según la filosofía de la propia colección, se trata de fomentar la igualdad mediante estructuras narrativas que incluyen familias homoparentales, primeras experiencias homoeróticas y experiencias de inmigrantes. La tolerancia como valor se presenta en los cuentos de “Egalité” no como una utopía, sino como un presente que es necesario proteger: “Narraciones donde el punto de vista tradicional y clasista es revisitado para mostrar una situación presente de igualdad”.<sup>3</sup>

La colección “En Favor de Todas las Familias”, de la editorial vasca A Fortiori, publica cuentos en castellano, euskera, catalán, inglés, francés y portugués. La filosofía de la colección es erradicar la homofobia y potenciar la diversidad; aboga por educar en valores, haciendo del amor el principal de ellos. Los protagonistas suelen ser familias de niños adoptados en contextos familiares homoparentales, monoparentales o multirraciales. La pers-

2 Otras editoriales que han publicado esporádicamente materiales relevantes son Ediciones la Tempestad (Llibres de l'Index), Bellaterra, Serres, Bibliópolis, La Librería y RBA.

3 Esta filosofía editorial aparece en todos los cuentos de la colección así como en la página de la editorial <<http://nubeocho.com>>.

pectiva es netamente normalizadora: “Hemos huido de hacer cuentos en los que el asunto sea la homosexualidad de los padres o madres, o su condición de divorciados o de madres solteras y hemos buscado en todo momento naturalizar las situaciones, con la idea de que las niñas y los niños que viven ese otro tipo de familia no-tradicional, vean reflejada la suya sin dramas ni tratamientos *especiales*”.<sup>4</sup>

La editorial Topka publica cuentos para el segmento más precoz, niños de 0 a 3 y de 4 a 7 años. Los protagonistas son niños que viven en familias diversas, a menudo homoparentales. La perspectiva, normalizadora, es la de que las historias giren en torno a temas universales sin hacer énfasis especial en la homosexualidad de ningún personaje.<sup>5</sup>

Un repaso a este tipo de cuentos revela una serie de rasgos formales que aparecen de manera recurrente. En primer lugar, el énfasis no se pone en la sexualidad ni en el erotismo, sino en la formación de estructuras familiares alternativas al patriarcado y en la aceptación social de las mismas. En segundo lugar, la homosexualidad masculina es solo una más (y no la más numerosa) entre las variadas tematizaciones de la sexualidad no heteronormativa, que incluyen también el lesbianismo, la bisexualidad y la transexualidad. En este sentido hay que puntualizar que los cuentos que tematizan la homosexualidad masculina contribuyen de manera inequívoca a la reconstitución de una masculinidad no patriarcal, y por lo tanto no sometida a las líneas tradicionales de dominación, violencia y autoritarismo, que ha sido favorecida de manera muy significativa por el auge de una cultura gay que ha ofrecido nuevas modulaciones de la masculinidad que incluyen, por ejemplo, roles pasivos, atención estética al propio cuerpo o mimetismo de roles tradicionalmente considerados femeninos. En tercer lugar, si en épocas pretéritas el tema de la homosexualidad aparecía frecuentemente relacionado con conductas reprobables, delictivas o patógenas, en estos cuentos se inserta en un paradigma completamente diferente: relaciones de género, familias monoparentales y homoparentales, sexualidades alternativas, prácticas de inclusión y nunca de exclusión o marginación, educación en valores y, en palabras de una de las editoriales mencionadas, el tema del amor como patrón de las narraciones que se presentan a un público lector infantil. Por último, se percibe en los cuentos una indudable intención normalizadora mediante estrategias específicas que se comentarán más abajo.

4 <<http://afortiori-editorial.com/documents/216.html>>.

5 <<http://www.topka.es/editorial.htm>>.



Estos cuentos de temática homosexual en un sentido amplio (incluyen ejemplos de niños que prefieren la amistad de otros niños, princesas que desdeñan a príncipes y buscan la compañía de otras princesas, y personajes más o menos fabulosos en diferentes grados de antropomorfización) no representan en absoluto una tendencia general dentro de la producción infantil en España (Cedeira/Cencerrado, 90). Se trata de una curiosa aunque reseñable excepción a la norma imperante en la literatura de este género, que como quedó apuntado más arriba no es otra que la educación del niño en valores de índole tradicional, es decir, la transmisión inter-generacional de los valores que padres y educadores desean inculcar a los niños. Podría argumentarse que, como reza el material promocional que acompaña a estos cuentos, su público no es otro que los padres no heterosexuales que desean dar a sus hijos una educación en la que la homosexualidad, desde la infancia, no solamente no sea escamoteada a la visión del niño, sino que se le presente con el mismo grado de normalidad y aceptación que la heterosexualidad. Sin embargo, la posibilidad de que estos cuentos sean utilizados en escuelas y por parte de familias heterosexuales no puede quedar automáticamente descartada; de hecho, quizá sea esta virtualidad la que confiere a estos cuentos su enorme poder normalizador, en la línea de una utopía largamente soñada por el activismo LGTB en la que la sociedad terminaría por hacer suyas todas las opciones sexuales en igualdad de valoración ética y legal con la heterosexualidad. Dicho de otro modo, estos cuentos apuntan hacia la posibilidad de una normalización plena del hecho homosexual, una normalización en la que la diferencia *queer* dejaría simplemente de existir.

Ahora bien, la aspiración a la plena normalización, con la consiguiente disolución de lo *queer* dentro de una ética no heteronormativa, no es compartida, ni mucho menos, por todas las sensibilidades LGBTQ. Lee Edelman plantea sin ambages la necesidad de preservar lo *queer* como una ética contraria a la normalización, como una alternativa al imperativo patriarcal de construir el futuro a partir de la creación y adoctrinamiento de las generaciones futuras empezando por la generación inmediatamente posterior, siempre representada en la figura del niño, o, más exactamente, del niño como categoría política y de pensamiento: el niño, personificación de las generaciones futuras, elevado a un estatus simbólico que ocupa un lugar central en el pensamiento político y ético de las democracias liberales y que con frecuencia se invoca como justificación última de cualquier programa de acción, negando de manera radical la legitimidad de cualquier planteamiento político que no vele por la seguridad y la felicidad de las generaciones

futuras, en un auténtico “futurismo reproductivo”: “Terms that impose an ideological limit on political discourse as such, preserving in the process the absolute privilege of heteronormativity by rendering unthinkable, by casting outside the political domain, the possibility of a queer resistance to this organizing principle of communal relations” (Edelman 2004: 2). La alternativa que lo *queer* representa viene a ser, para Edelman, un negativo de la cultura heteronormativa hegemónica y, de hecho, atribuye a la homosexualidad una carga de negatividad que, desde su punto de vista, no solamente no debería ser rechazada sino que debería constituir la columna vertebral de un activismo *queer* con un claro e irrenunciable compromiso anti-normalizador. Con esta perspectiva, no cabe duda de que la agenda normalizadora de los cuentos infantiles homosexuales contribuiría a generar actitudes más tolerantes hacia la homosexualidad, pero con la contrapartida de que su negatividad diferencial iría diluyéndose hasta resultar inapreciable. Existe, sin embargo, un modo de leer estos cuentos que parecería apoyar el programa de resistencia de Edelman: para los pequeños lectores proto-gais, estos cuentos pueden suponer, quizás, la primera chispa de intuición de su sexualidad. El proceso de identificación entre lector y personaje tiende entonces a convertirse en modelo de comportamiento, en programa de emulación. El niño gay es educado en patrones de conducta y en expectativas socio-sexuales no heterosexuales, de la misma manera que otros niños lo son dentro del paradigma heteronormativo.

Pero al hablar de normalización es preciso introducir algunas puntualizaciones. La progresiva y en algunos casos aparente normalización de la homosexualidad que en algunos países occidentales se percibe desde la última década del siglo xx se está manifestando en áreas que ofrecen una insospechada capacidad de influencia social. Las modificaciones legislativas que posibilitan, según los casos, el matrimonio entre personas del mismo sexo, las uniones civiles y la adopción infantil se encuentran quizá entre los cambios más conocidos por su repercusión mediática y por su instrumentalización en el debate político en un gran número de países. Sin embargo, la discusión centrada sobre el matrimonio no constituye sino la punta del iceberg de una serie de cambios simbólicos y culturales que afectan a la misma estructura de valores que gobierna la organización de la sexualidad en las sociedades occidentales. Recordemos, por ejemplo, los avances que en materia de relaciones laborales están consiguiendo los trabajadores LGB-TQ; recordemos asimismo la introducción y subsiguiente desarrollo de leyes que penalizan la homofobia y su repercusión en organizaciones como

el ejército, la escuela e incluso algunas confesiones religiosas; y recordemos, también, que muchos de estos cambios de tipo legislativo, político y social están siendo reflejados en los medios de comunicación y en productos culturales de todo tipo, generando de este modo un ciclo de retroalimentación con la propia realidad. No es necesario subrayar el papel fundamental que las representaciones mediáticas y culturales desempeñan en el proceso de autoconocimiento y eventual autoaceptación de los homosexuales, pero sí sería conveniente llamar la atención sobre el hecho de que la progresiva normalización de la homosexualidad está favoreciendo la inclusión de este tipo de temas en obras y formatos dirigidos al público general, un acontecimiento sin precedentes que merecería por sí solo un estudio en profundidad. Asistimos, pues, a la creación de nuevos espacios de expresión de la homosexualidad que superan los estrechos límites de lo que hasta la última década del siglo pasado seguía denominándose “cultura LGBTQ” y que no era sino un nicho del mercado cultural dirigido a consumidores que se identificaban como tales. El proceso de normalización es, pues, en cierto modo, un proceso de disolución de la especificidad cultural LGBTQ y su inherente *queerness*, que va pasando a formar parte de una cultura general en la que la diferencia sexual ya no se percibe como disidencia, ni siquiera como otredad, sino más bien como particularidad asumida y respetada por la sociedad. La normalización de todas las identidades sexuales entraña una renuncia a considerar alguna de ellas como más normal o jerárquicamente superior a las demás, lo cual redundará en una disminución de las conductas excluyentes, fóbicas y violentas.

Los cuentos infantiles españoles de temática LGTB hacen uso de varias estrategias normalizadoras, entre las cuales destacan cuatro. En primer lugar, se trata de cuentos infantiles que se presentan en el mercado como lo que son, siguiendo las convenciones del género en cuanto a su presentación física y a la importancia, central, de las ilustraciones. El elemento transgresor relativo a la sexualidad es presentado dentro de este cauce formal, sin tratar de problematizarlo o de subvertirlo. Los cuentos están destinados a la lectura conjunta del adulto con el niño y en este sentido favorecen el diálogo entre ambos. Los cuentos se presentan, pues, como una actividad lúdica y compartida que conduce a una experiencia formativa e informativa. En segundo lugar, las historias no tienden a crear una cosmovisión maniquea ni a favorecer una toma de partido entre personajes buenos y malos. La tendencia es más bien la de fomentar en el lector actitudes de aceptación y asimilación de las diferencias. En tercer lugar, se evita sexualizar a los personajes infantiles

en las historias, en particular cuando se trata de narradores en primera persona con quienes el efecto de identificación del lector está en juego. En este sentido, parece lógico pensar que las historias eviten obligar al lector a identificarse con una identidad sexualizada de cualquier tipo, sea ésta de índole homosexual o heterosexual; téngase en cuenta que en el relato infantil tradicional no es infrecuente encontrar personajes infantiles que sí están dotados de una incipiente sexualidad (siempre heterosexual). Y en cuarto lugar, las historias parecen querer presentar a los personajes y episodios homosexuales como meros accidentes narrativos, situándolos en un segundo plano y no haciendo de su homosexualidad el nudo central del relato.

Estas estrategias de normalización, en particular la última de ellas, responden a la conocida estrategia, denunciada por Edelman, de diluir la especificidad *queer* hasta hacerla desaparecer, eliminando con ella toda su capacidad de subversión, desestabilización y crítica. De este modo, la eliminación de todo contenido homosexual del primer plano de la historia y su relegación a simple elemento de fondo trae consigo la consecuencia, quizá no del todo buscada, de que la homosexualidad se convierte en un accidente ambiental que bien puede pasar completamente desapercibido. Este tipo de precaución se encuentra también en algunas tendencias pedagógicas que alertan contra los riesgos de que la introducción de un canon *queer* en la escuela pueda derivar en la homonormatividad de las identidades LGBTQ, es decir, en la presentación de las familias alternativas como si fueran versiones inocuas de las familias heterosexuales; este riesgo es todavía mayor cuando la literatura *queer* se introduce como una parte más de un catálogo amplio de estructuras familiares que enfatiza la inclusión de todas las posibles variedades, como es el caso de alguna de las colecciones de cuentos que estamos comentando (Threlkeld, 225).

La relación entre el joven lector y el héroe de los cuentos homosexuales (generalmente un niño o adolescente, prácticamente nunca un adulto) es mediatizada, como ocurre con el consumo habitual del género del cuento infantil, por los padres o educadores. Sin embargo, Kathryn Stockton ha reflexionado largamente sobre la capacidad proteica del niño de representar múltiples posibilidades, en un desarrollo del concepto de personalidad proto-gay, avanzado en su momento por Eve Sedgwick. El niño, para Stockton, es una figura inherentemente *queer*, que responde a los imperativos educativos de maneras imprevistamente dilatorias que los adultos encargados de su educación perciben como conductas extrañas o incluso perversas. El desarrollo del niño, para Stockton, no sigue una línea clara y predeter-

minada: el niño tiene su propia capacidad de resistencia y acción, que le lleva a comportamientos calificables como *queer*. De los varios modos de extrañificación que Stockton describe, sin duda el más llamativo desde una perspectiva normalizadora es aquel que viene generado por los ideales de pureza e inocencia que los adultos atribuyen a la infancia. La edad de la inocencia se formula también como una edad asexual, que en la imaginación patriarcal cristaliza en una figura compendio de valores deseables en cuanto a clase, raza y desahogo económico. La inocencia es, pues, una construcción ideal que hace del niño un sujeto pasivo, listo para recibir el adoctrinamiento que le conducirá a aceptar las normas del género y la heterosexualidad. Muy próxima a Edelman en este extremo, Stockton enfatiza la violencia subyacente a esta construcción de la infancia como una otredad deseable e idílica por parte de quienes ya han perdido la presunta felicidad del estado asexual. La literatura está llena de ejemplos que ilustran las reacciones (o mecanismos de defensa) de los niños ante este discurso que les atribuye y les impone una asexualidad inocente y pura.

Esta idea parece haber encontrado varios tipos de acomodo teórico y práctico. Así, Bruhm y Hurley reflexionan sobre “the queerness of children” y encuentran en la figura del niño una combinación de utopía y nostalgia de posibilidades ilimitadas (xiii). Por su parte, Michelle Walks acuña el término *queerling* para referirse a la prole de padres *queer* que deciden plantear su educación de acuerdo a patrones de cultura acordes con su estilo de vida; el énfasis del enfoque no se pone en la sexualidad del niño, sino en el tipo de educación que recibe. Más aún, esta estrategia supone una clara superación de la creencia de que la educación de los niños debería evitar cualquier mención a la homosexualidad, creencia de la que implícitamente participaba el activismo *queer* cuando respondía a las fobias educativas con argumentos que parecían conceder la superioridad de una educación neutra cuando no directamente heterosexual. Paradigmas como el de Stockton y el de Walks dejan muy atrás el debate homófobo sobre los efectos que el adoctrinamiento, el proselitismo, la imitación de modelos de autoridad y la aprobación pública de comportamientos *queer* podría tener sobre los niños; de hecho, tal y como señala Clifford Rosky, el Estado como garante del sistema educativo debería evitar tales términos y adoptar una posición neutral con relación a la presunta hetero u homosexualidad de los niños, si no es por otro motivo al menos que sea por el hecho incontestable de que el Estado no tiene ninguna razón legítima para sostener que la heterosexualidad es preferible a sus alternativas (Rosky, 612).

En el acto de lectura, la interacción entre la palabra y la imagen, entre texto e ilustración, es una de las características centrales del género del cuento infantil que resulta de una importancia fundamental en la construcción de las nociones de género y sexualidad. Queda, sin embargo, una consideración de tipo pragmático por desarrollar en relación a la lectura del cuento: la lectura del cuento infantil raramente se produce sin la mediación de un adulto que es quien lee el texto al niño en voz alta y quien, a la postre, va construyendo un significado que el niño complementa con los dibujos e ilustraciones. Este tipo de lectura mediatizada hace del adulto un verdadero intérprete en el sentido literal del término: el adulto transforma el texto en un discurso inteligible para el niño, lo representa para él, lo llena de sentido. Pero el niño, lejos de permanecer estático como un sujeto pasivo, interviene en el acto de la lectura con sus preguntas, sus reinterpretaciones y sus comentarios sobre lo que ve en el libro (generalmente los dibujos, pero también las palabras según su edad y grado de alfabetización) y sobre lo que el adulto le está transmitiendo. En este acto, el niño es un sujeto mucho más activo de lo que a simple vista pudiera parecer, hasta el extremo de que Stockton sitúa en este diálogo entre adulto y niño la mayor capacidad de resistencia de este último, el momento en que las preguntas del niño pueden resultar extrañas, creando distracciones y efectos dilatorios en el acto de la lectura.

Una de las preguntas indudablemente desestabilizadoras que el niño lector puede plantear en el transcurso de la lectura de estos cuentos infantiles, en los que el conflicto ha sido escamoteado, es precisamente si existe un conflicto. Por ejemplo, ante la proliferación de adultos homosexuales normalizados el niño puede preguntar si el narrador, con quien se le pide implícitamente que se identifique como lector, es homosexual también. La higiénica labor de desexualización de la infancia que caracteriza nuestra sociedad y que se encuentra presente también en estos cuentos ignora sistemáticamente la sexualidad infantil. La figura del niño proto-gay o directamente homosexual es precisamente uno de los motivos que inspiran la obra de Stockton, ya que la mera existencia del niño gay abre una insospechada fuente de posibilidades de entender la infancia misma:

One kind of child brings these matters into view. And, to my mind, it is the means, the fine-grained lens, by which to see any and *every* child as queer, even though the troubles of this specific child seem to be unique. This strange child particularly leads us to perceive ghosts and the darkening of children. The ques-

tions, in fact, ‘When did you know?’ ‘Did you know as a kid?’ ask queer adults to account for this child (as if they could): a child who was knowing something of ‘gay’ or of things turning strange on her. Is there a gay child? [...] What might the notion of a gay child do to conceptions of the child? [...] Quite a lot, it seems (Stockton, 2-3).

Quizá la intención de las editoriales Nube Ocho, A Fortiori y Topka no es otra que la que manifiestan en los textos programáticos citados al comienzo de estas páginas, es decir, fomentar la igualdad en las representaciones de género y sexualidad. Pero para ello se requiere un lector cómplice, es decir, un adulto que sepa y quiera emprender el acto de lectura con uno o varios niños a los que con toda seguridad deberá terminar contestando una serie de preguntas más o menos complejas. Parece que estos cuentos infantiles homosexuales reclaman la mediación de un adulto *queer* o muy familiarizado con la experiencia *queer*. Pero la cuestión que Stockton plantea no es acerca del adulto, cuya sexualidad se puede ver reflejada en los cuentos y quien sin duda se verá impelido a recordar su propia infancia, su propio crecimiento y la formación de su propia sexualidad; Stockton pone el acento en la sexualidad del niño, en la posibilidad, en la mayoría de los casos ambigua, brumosa, fantasmática, de que el niño esté desarrollando una sexualidad homofílica. Estos cuentos presentan a los niños como amigos de los homosexuales adultos, pero en ningún caso dan el paso de presentar al niño como homosexual (a diferencia de lo que ocurre en publicaciones dirigidas a un público juvenil, que constituyen un género diferenciado del cuento infantil).

La cuestión de cómo educar a los niños que Michelle Walks denomina *queerlings* es quizá uno de los mayores problemas al que estos cuentos parecen apuntar sin llegar a dar pasos claros en esa dirección. Una vez creado el entramado identitario en el que la homosexualidad tiene un papel destacado, se deja que sea el adulto mediador quien decida si esos pasos deben ser dados y en tal caso cuál sería la mejor estrategia comunicativa y educativa. En un artículo clásico sobre el tema, Eve Sedgwick concluía a comienzos de los años noventa lo siguiente: “In this unstable balance of assumptions between nature and culture, at any rate, under the overarching, relative unchallenged aegis of a culture’s desire that gay people *not be*, there is no unthreatened, unthreatening theoretical home for a concept of gay and lesbian origins” (Sedgwick, 26). En cierto modo, la infancia se ha convertido en una zona de alto riesgo para el activismo LGBTQ y para las campañas

educativas que persiguen fomentar los valores de igualdad y respeto mutuo en términos de género y sexualidad. La llamada de atención de Sedgwick, que Edelman lleva a toda una nueva dimensión al proponer un hiato entre el futurismo reproductivo ligado a la heterosexualidad normativa y lo que él mismo califica como negativismo *queer*, es solamente un síntoma de esa nebulosa de indeterminación y misterio que sigue rodeando al niño en cuanto ser sexuado y que Stockton explora en sus virtualidades literarias. Para el niño lector proto-gay, la experiencia de lectura de estos cuentos, siempre con la mediación de un adulto, puede resultar mucho más intensa, significativa, incluso emocional, que para otros niños. Pero, si las observaciones de Stockton son ciertas, sería ilusorio para el adulto mediador tratar de extraer algún tipo de conclusión de las reacciones del niño ante la lectura, no solamente porque el niño no sepa exactamente qué es lo que está ocurriendo en el cuento, más allá de las explicaciones que el adulto le aporta, sino también porque la experiencia de crecer como homosexual es, en gran medida, una continua negociación con un entorno familiar, escolar y social en la más amplia acepción del término. El acto de la lectura de un cuento homosexual es, para el niño proto-gay, una más entre la infinidad de experiencias simbólicas que conforman los años de crecimiento. Naturalmente, existe una gran diferencia entre crecer en un mundo simbólico en el que las representaciones de la homosexualidad están vetadas o se presentan directamente castigadas y crecer en un mundo en el que existen cuentos como los que venimos comentando, y que en España sólo existen, en muy reducida cantidad, gracias al empeño de pequeños sellos editoriales que se suman a la lucha por la normalización de todas las sexualidades.

El programa normalizador del cuento infantil de temática homosexual, por lo tanto, no solo trata de presentar la homosexualidad como un hecho normalizado a través de estructuras homoparentales, sino que además presenta masculinidades no patriarcales como modelos deseables de conducta y desarrollo personal para el niño. Esta doble normalización constituye, en realidad, una doble transgresión ya que si, por una parte, va en contra de la heterosexualidad obligatoria, por otra, ofrece al lector pautas de comportamiento que no son plenamente consecuentes con las estructuras patriarcales. Aunque este tipo de valores se ha ido abriendo paso de manera significativa en la sociedad española de las últimas dos décadas, de manera especial en lo tocante a la pluralidad de modelos masculinos, la introducción de la homosexualidad en la educación infantil, aunque sea a través de la asepsia de las estructuras familiares y se evite en todo momento la sexualización o la



erotización de los personajes, constituye un atrevimiento que desde posiciones conservadoras no se duda en calificar de propagandístico o proselitista. Desde un punto de vista más radicalmente *queer*, sin embargo, resulta dudosamente legítimo tratar de normalizar la homosexualidad reduciéndola a una más de las ofertas identitarias que el sistema ofrece a los individuos como catálogo cerrado. El mundo simbólico que estos cuentos recrean para el niño lector resulta extremadamente ordenado y previsible, carente de todo conflicto. El niño lector, como Stockton argumenta, no es ni ordenado ni previsible: no crece en progresión lineal ascendente, sino más bien todo lo contrario. La capacidad del niño para cuestionar, retorcer y descalificar las enseñanzas (o el adoctrinamiento) a las que se le quiere someter le hacen, a los ojos de los adultos, un auténtico sujeto *queer*. Por consiguiente, la transgresora placidez de los cuentos infantiles de temática homosexual debe considerarse simplemente como el primer movimiento en una conversación entre el adulto y el niño que, tras el acto de la lectura compartida, puede evolucionar por senderos insospechados.

## Bibliografía

- Abate, Michelle A y Kenneth Kidd (eds.) (2011): *Over the Rainbow: Queer Children's and Young Adult Literature*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Blayse, Mindy y Africa Taylor (2012): "Using Queer Theory to Rethink Gender Equity in Early Childhood Education", en *Young Children* 67.1, pp. 88-98.
- Bruhm, Steven y Natasha Hurley (eds.) (2004): *Curiouser: on the Queerness of Children*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Cedeira Serantes, Lucía y Luis Miguel Cencerrado Malmierca (2006): "La visibilidad de lesbianas y gays en la literatura infantil y juvenil editada en España", en *Educación y Biblioteca* 152, pp. 89-102.
- Edelman, Lee (2004): *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Durham: Duke University Press.
- Rosky, Clifford (2013): "Fear of the Queer Child." *Buffalo Law Review* 61.3 pp. 607-697.
- Sedgwick, Eve K. (1990): *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press.
- (1991): "How to Bring your Kids up Gay", en *Social Text* 29, pp. 18-27.
- Stockton, Kathryn (2009): *The Queer Child, or Growing Sideways in the Twentieth Century*. Durham: Duke University Press.
- Threlkeld, Aubry (2014): "A Critical Queer Literacy Approach to Teaching Children's Literature about Same-Sex Parenting", en Salika Lawrence (ed.), *Critical Practice in P-12 Education: Transformative Teaching and Learning*. Hershey: IGI Global, pp. 223-242.
- Walks, Michelle (2014): "Raising Queerlings: Parenting with a Queer Art of Failure", en Gerald Walton (ed.), *The Gay Agenda: Claiming Space, Identity, and Justice*. New York: Peter Lang, pp. 121-136.



# Hacia una cartografía de las textualidades autobiográficas trans en España<sup>1</sup>

Rafael M. Mérida Jiménez

*Universitat de Lleida*

## 1.

Durante los últimos años he venido dedicando una parte de mi labor investigadora al mundo trans en la España de las décadas de los sesenta, setenta y ochenta, prestando atención preferente a cuestiones vinculadas a su representación literaria y cinematográfica. Ilusamente, creía que este microcosmos apenas poseía relevancia en mi ámbito de estudio y ahora constato que el recorrido realizado apenas esboza un mapa mínimo. Evidentemente, mi ignorancia es culpa mía, pero tampoco resulta descabellado apuntar —sin pretender una excusa— que en parte esa laguna oceánica viniera propiciada tanto por mi miopía como por la escasez de bibliografía secundaria. En diferentes trabajos he ido analizando cuestiones relacionadas con la autorrepresentación de la alteridad sexual, la memoria histórica, los espacios de socialización o la masculinidad. En las presentes páginas, he pensado que sería interesante una reflexión sobre las plurales modalidades discursivas trans en primera persona que me permitiera interrelacionar temas ya analizados con nuevas propuestas interpretativas. Una mirada hacia atrás, al tiempo que una reevaluación comparatista y una nueva cartografía.

A diferencia de cuanto observamos en otros países, el ya para mí universo trans (en donde recalán tanto travestis como transexuales, transformistas y transgéneros) apenas ha gozado en España de aproximaciones como las que vengo proponiendo. La historiografía trans española —si es que existe en sentido estricto— ha quedado rezagada en comparación con los estudios lésbicos y gais, si bien no resulta ignorada en aportaciones tan solventes como las de Alberto Mira y Richard Cleminson/Francisco Vázquez García, entre otras —o en investigaciones que no pueden ser cali-

---

1 Este trabajo forma parte del proyecto de investigación FEM2015-69863-P (MINECO-FEDER).

ficadas de gais o lésbicas, como las de José Antonio Nieto (por ejemplo)—. Por lo demás, los investigadores más jóvenes, salvo contadas excepciones, apenas han trazado genealogías anteriores a la década de los noventa. Tampoco deben realizarlas, por supuesto, si no es su objetivo, pero sorprende esta desatención en clave comparatista, puesto que en muy diversos países, como Estados Unidos de América, Argentina o Francia, dentro y fuera del espacio universitario, han ido fluyendo activismos sociales y aproximaciones académicas que abordan dinámicas trans en períodos cronológicos amplios, o en donde se dan la mano con mayor comodidad viejas y jóvenes trans. Quizá todo se reduzca, volviendo al inicio, a que, como me sucedía hace pocos años, muchos sigan creyendo, sean o no sean trans, que se trata de un microcosmos irrelevante.

Utilizo el concepto “textualidad” porque, remitiéndome a la tipología de los géneros literarios, constato subgéneros narrativos, poéticos y dramáticos (evitando de paso el concepto de “narrativas”); igualmente, porque deben atenderse piezas que no son, en sentido estricto, literarias, empezando por las creaciones audiovisuales. Me hubiese atrevido a hablar de “transtextualidad” si no fuera porque se trata de un concepto que ya conoce una amplia difusión en los estudios de teoría literaria de la mano de Gérard Genette, quien la definió como el ámbito que aborda las relaciones entre un texto y otros (así la intertextualidad). Me complace sobremedida que el *Diccionario* de la Real Academia no haya registrado “textualidad” y que al consultar su versión electrónica me aconsejase la búsqueda de tres vocablos que tienen formas con una escritura cercana: “gestualidad”, “sexualidad” y “teatralidad”. El azar de esta asociación involuntaria, por puramente informática, me azuza: creo que pocas textualidades son tan gestuales, sexuales y teatrales como las que me dispongo a valorar.

## 2.

En su primera incursión narrativa, titulada *Memòria d'uns ulls pintats* (“Memorias de unos ojos pintados”, 2012), el célebre cantautor catalán Lluís Llach tejó su trama merced al recurso ficcional de la transcripción de veintiséis grabaciones que un joven director cinematográfico realiza a Germinal, un anciano de 87 años, quien decide regalarle “la història de la meva vida perquè tan sols llegant-la no es morirà amb mi” (“la historia de mi vida porque tan solo legándola no morirá conmigo”, Llach, 12) y de

quien el entrevistador piensa que es una “vella Marieta” (“vieja Mariquita”, 11), “amb els ulls descaradament pintats amb unes línies blavoses, barroeres però estudiades” (“con los ojos descaradamente pintados con unas líneas azulonas, vulgares pero estudiadas”, 10). Su autobiografía, sin embargo, resultará mucho menos estrafalaria de cuanto imagina a priori; un relato barcelonés de amistad y de amor homoeróticos, ambientado sobre todo en la década de los años veinte-treinta y durante la Guerra Civil, que en la última grabación incluye el regreso de Germinal a la Ciudad Condal tras el exilio y sus visitas a los antros de sociabilidad homosexual del Barrio Chino de la década de los sesenta. Este periplo, que cumple una función de enorme trascendencia para el desenlace de la trama, le conduce al Copacabana, local histórico de variedades junto a las Ramblas, en donde contempla los números musicales de las trans María de las Nieves, Remedios y la Pinta, de quien ofrece una demorada descripción que se inicia así:

Quan per fi vaig poder observar millor els detalls, vaig veure que la cantant era un cantant descomunal per la imatge i pel volum dels músculs que posseïa. Portava unes calcetes que eren uns texans retallats sense gràcia, perquè en aquells temps estava prohibit transvestir-se de cintura cap avall. Quina bajanada, no?... Bé, en tot cas, cenyits com no es pot imaginar, però evitant qualsevol protuberància anatòmica que contradigués la seva ferma voluntat de ser una vedet ben femenina. [...] Vaig descobrir sense cap sorpresa, perquè ja m’ho temia, que la Pinta, que era com es feia dir el fornit mariner que l’encarnava, només era la punta de l’iceberg d’un elenc de personalitats escèniques que anirien succeint-se durant la nit, i que configuraven un dels grups humans més estranys i tendres que cap figurinista gosés imaginar ni en plena diarrea creativa (Llach, 327 y 329).

[Cuando por fin pude observar mejor los detalles, vi que la cantante era un cantante descomunal por la imagen y por el volumen de los músculos que poseía. Llevaba unos pantaloncillos que eran unos tejanos recortados sin gracia, porque en aquel tiempo estaba prohibido travestirse de cintura hacia abajo. Menuda tontería, ¿no? Bueno, en todo caso, ceñidos como no puede imaginarse, pero evitando cualquier protuberancia anatómica que contradijera su firme voluntad de ser una vedette muy femenina. [...] Descubrí sin ninguna sorpresa, porque ya me lo temía, que la Pinta, que era como se hacía llamar el fornido marinero que la encarnaba, solo era la punta del iceberg de un elenco de personalidades escénicas que irían sucediéndose durante la noche, y que configuraban uno de los grupos humanos más extraños y tiernos que ningún figurinista osaría imaginar ni en plena diarrea creativa.]

Que Lluís Llach describa el Copacabana remite a una voluntad permanente de bañar su ficción con una punzante verosimilitud histórica, pues esta sala, durante los años sesenta y setenta, fue uno de los referentes del *show business* trans barcelonés. El talante de las descripciones, a pesar de su tono siniestro, no es negativo: forma parte de las luces y de las sombras de aquel universo y de aquella época, que no conviene sublimar.

Esta aparición, junto a la novela de Olga Merino titulada *Perros que ladran en el sótano*, también de 2012, donde de pasada se menciona el Copacabana, constituyen dos de los últimos eslabones de la presencia en las letras catalanas y españolas de una modalidad objetual de textualidad trans que se desarrolló a partir de la tercera década del siglo xx, cuando una zona del “Distrito Quinto” administrativo barcelonés acabó siendo denominada “Barrio Chino” por la prensa sensacionalista. Una textualidad que puede, desde sus inicios, ser filotrans —como sugieren las novelas de los años diez y veinte de Álvaro Retana— o proyectar transfobia —por ejemplo, en *Vida privada* (1931) de Josep Maria de Sagarra—, que ha proseguido durante décadas, pero cuya autoría no es trans (Mérida, “El ensayismo”, “Alteridad y género” y “En los márgenes”).

### 3.

A diferencia de cuanto constatamos en el espacio cultural anglosajón o francófono, la autoría trans hispánica se ha visibilizado en fechas mucho más recientes. En parte resulta lógico, por muy variadas razones, empezando con las derivadas del contexto histórico-político: si observamos los mapas políticos de España y de Hispanoamérica a partir de la Segunda Guerra Mundial, deduciremos la imposibilidad material de que pudieran publicarse textos de sexualidades ajenas al patrón heteronormativo; tampoco ayudaba el cauce testimonial propio de las sociedades católicas (la confesión sacramentada). Idéntica ecuación puede formularse para aquellas producciones textuales en donde la voz trans no es autorial, pero en las que podemos presumir cierta autenticidad: a la altura de 1963 era imposible que en España o en tantos otros países hispanoamericanos viera la luz un volumen como *Coccinelle est lui*, de Mario Costa, consagrado a la estrella más rutilante del Carrousel de París de los años cincuenta y sesenta. Tampoco, por supuesto, de haber existido una Coccinelle hispánica hubiera podido casarse como ella hizo, muy públicamente, el 10 de marzo

de 1962: “Coccinelle a donné à la condition transsexuelle en France une visibilité inédite et inégalée tout en associant le transsexualisme à sa personnalité d’artiste talentueuse et de star capricieuse” (Foerster, 78).

En Estados Unidos, la floración de las autobiografías trans se produjo desde principios de los años sesenta, según ha investigado Joanne Meyerowitz (186-207), en parte como efecto de la traducción al inglés del volumen de Mario Costa sobre Coccinelle; un buen ejemplo de esta difusión temprana sería *I Changed My Sex* (1963), de Hedy Jo Star. A fines de la década de los sesenta y principios de los setenta, en lengua inglesa, nacería el doble modelo que acabará imponiéndose, de la mano de Christine Jorgensen y Jan Morris, a un lado y a otro del océano. Sus trayectorias personales se antojan buenas metáforas del trasfondo de las dos modalidades más comunes: una, más desinhibida, vinculada al mundo del espectáculo; la otra, más introvertida y en donde se dará primacía al viaje interior a través de la escritura.<sup>2</sup> Tras estos dos volúmenes inaugurales, que conocieron una inmediata repercusión por la fama antitética de sus autoras —una como estrella del espectáculo; la otra como periodista cuando todavía no había culminado su reasignación sexual—, fueron sucediéndose otros libros, que también alumbraron la experiencia trans de mujer a hombre, como por ejemplo la autobiografía de Mario Martino en 1977. En su antología titulada *Sexual Metamorphosis*, Jonathan Ames constató la variedad de experiencias personales que albergan narraciones tan diversas como *Second Serve* (1983), de Renée Richards, o *Crossing* (1999), de Deirdre McCloskey, al tiempo que sugirió su comunidad literaria: “I found the memoirs of transsexuals to be parallel in structure to that classic literary model —the bildungsroman, the coming-of-age novel” (Ames, xii).<sup>3</sup> En el espacio cultural francófono fue a partir de la década de los ochenta cuando

- 
- 2 Una sencilla comparación puede aclarar cuanto sugiero, mientras Christine Jorgensen afirmaba “Miraculously, the past had led me to a life of fame and notoriety, with all of its attendant frustrations, pleasures, and responsibilities” (Ames, 75), Jan Morris constató: “I regret the stolen years of completeness, as man or as woman, that might have been mine” (Ames, 96).
  - 3 Evidentemente, también podrían traerse a colación las propuestas de Ken Plummer (42), entre las cuales sus reflexiones sobre los relatos de transsexuales que había analizado: “many self-defined transsexuals and transvestites sounded as if they could run literary courses on their experiences —being fully aware of the relevant autobiographies and more famous case studies. Indeed, in the case of transsexuals, this is carried to extremes, for it is often only by incorporating the ‘textbook accounts’ into their life that they can become eligible for transsexual surgery”.

empezaron a ver la luz las primeras autobiografías trans originales, más cercanas a Jan Morris que al modelo inaugurado por Coccinelle: *Je serais elle* de Sylviane Dullak (1983), *Le saut de l'ange* de Maud Marin (1987) o *Rencontre du troisième sexe* de Sandra Dual (1999), entre otras, junto a las obras de Bambi (Espineira, 120).

#### 4.

En este trabajo voy a reflexionar sobre algunas cuestiones de este universo autorial centrándome en España y abordando exclusivamente los testimonios trans femeninos de la generación que vivió los últimos años de la dictadura de Franco y los primeros de la democracia. La razón principal que justifica mi elección es la diferencia cuantitativa de materiales conservados y los abismos socio-históricos-genéricos que encarnan.<sup>4</sup> Por supuesto, muy diferentes serían mis comentarios si, por ejemplo, contemplara un marco geográfico más amplio, como el iberoamericano, con autobiografías tan ricas como *Princesa*, de Fernanda Farías de Albuquerque (1994), a caballo entre Brasil, España e Italia, o el relato de Malva (2010), emplazado, sobre todo, entre Chile y Argentina; también si el período cronológico alcanzara el presente.

La dificultad que entraña la delimitación de un corpus autorial trans en España como el que planteo deriva, además de por los factores ya sugeridos (históricos, políticos y religiosos), de cuestiones derivadas de un factor generacional —muchas de aquellas voces empezaron a fallecer ya en la misma década de los ochenta, durante la cual la extensión del consumo de drogas constituiría una plaga, como la que poco después capitalizaría la pandemia del sida—, pero también de base estrictamente social y cultural: resulta evidente que un porcentaje muy elevado de las trans de por entonces procedían de las clases económicamente más desfavorecidas, originarias en tantas ocasiones del ámbito rural y sin apenas estudios básicos. Esta genealogía destaca en una entrevista de Pierrot a Violeta la Burra, en 1982:

En Sevilla empezó mi carrera artística, porque yo de mi pueblo me fui a Sevilla. De Herrera. Yo tenía unos 18 años y como ya me gustaba el baile y el

---

4 Véase Platero, donde analiza el archivo policial de 1968 contra María Elena N. G., acusada de “travestismo masculino”.



cante entonces arreglé con mi madre una cosa: la convencí para que me dejara ir a Sevilla. Yo estaba en el campo arrancando garbanzos, picando con un pico y la pala, la calle, y claro, pues, cuando estaba picando yo la calle, picapiedra se llama a eso, ¿no?, pues entonces yo sentía de una vecina la música y yo me ponía a cantar y a bailar y la vecina decía: “Chiquito, venga a trabajar que va a venir el hombre y te va a echar fuera, mi alma” (Pierrot, 69).

Muy pocas trans escaparon de la prostitución; muchas menos lograron un equilibrio económico. De entre las supervivientes con proyección pública notoria entonces podemos citar a solo un puñado: Dolly van Doll, Carla Antonelli, Bibí Andersen/Bibiana Fernández, Violeta la Burra, Carmen de Mairena... La mayoría de las estrellas de los cabarés de la época han fallecido: de Lorena Capelli a Paco España, de Madame Arthur a Pierrot, pasando por tantísimas otras menos conocidas o simplemente anónimas, como también desaparecieron hace mucho los locales que las catapultaron a la fama, empezando por el Copacabana, recreado por Lluís Llach y Olga Merino.

Buena parte de los testimonios autobiográficos que conservamos han visto la luz en fechas recientes: el primer volumen de las *Memorias trans* de Pierrot es de 2006, año en que también fue publicada *Transgenerismos*, la tesis doctoral de Norma Mejía; *De niño a mujer*, biografía confesional de Van Doll, redactada por Pilar Matos, se publicó en 2007... Acuciadas por el paso del tiempo, animadas por el reconocimiento de una legislación que ya no la ignora, incluso rehabilitadas por un “movimiento gay y lésbico” que no las evita, la primera década del milenio puede definirse como el del inicio de la recuperación de la memoria trans en España. Las tres obras citadas remiten a otros tantos modelos: mientras que la autobiografía de Dolly Van Doll resulta la más convencional y confesional, aunque no menos conmovedora (Mérida, “El espacio autobiográfico”), las *Memorias trans* de Pierrot parten sobre todo de una recopilación de entrevistas efectuadas desde los primeros años ochenta (Mérida, “Memoria marginada”). El volumen de Norma Mejía puede considerarse un caso excepcional, pues su tesis doctoral en antropología combina investigación académica y etnografía extrema: una autobiografía intermitente sin concesiones al tiempo que un recorrido histórico por la Barcelona de la prostitución trans de los años setenta y ochenta (Mérida, “Norma Mejía”).

## 5.

Si, a diferencia de los espacios culturales en inglés o francés, disponemos de pocas textualidades trans autoriales, no nos quedará más remedio que empezar a incidir en muestras que puedan ubicarse en su vecindad, como las fichas clínicas recopiladas por García Valdés, sobre las que ya traté en otra ocasión (Mérida, *Cuerpos desordenados*, 57-68), o las crónicas y entrevistas periodísticas: sería el caso de las *Memorias trans*, de sus sucesivas ampliaciones en internet a través del portal de Carla Antonelli y del último capítulo de otro volumen de Pierrot (197-214), titulado *Un falo lo tiene cualquiera*. Un ejemplo a la altura de 1976 sería el libro de Jesús Alcalde y Ricardo Barceló titulado *Celtiberia gay*, una gavilla discordante de entrevistas a personas del mundo del espectáculo, en donde el eje biográfico resulta incontestable. En realidad, este volumen debería usar *trans* en lugar de *gay* en el título; si lo hizo, quizá fue porque a la altura de 1976 este adjetivo era más llamativo y porque englobaba realidades diferentes a las actuales.<sup>5</sup> Además, estos periodistas incluyen descripciones muy vivas de los espectáculos trans salpicadas con letras de las canciones más reveladoras: a la vista queda que algunos versos concentran episodios autobiográficos muy al gusto de los espectadores de la época, como una de las que interpretaba hiperbólicamente Madame Arthur (Alcalde/Barceló, 135):

Me robaban los macarras  
el tabaco y el dinero;  
en la farra más horrenda  
fui cayendo más y más.  
Pues llegué a fumar en pipa  
y a pasarme días enteros  
con un sandwich de heroína  
y un buen trago de agurrás.<sup>6</sup>

5 “Así que por fenómeno gay se va a entender aquí toda manifestación relativa a la ambigüedad, el juego, el cambio, la transformación del sexo. De este modo se tratará de reseñar cualquier manifestación de espectáculo donde se juega con el equívoco y la paradoja sexual: Transformistas, travestis, hormonadas, transexuados, gay ‘puro’, etc.” (Alcalde/Barceló, 34).

6 En Mérida (“Memoria marginada”, 108-111), tuve ocasión de contextualizar la autobiografía subyacente en la letra de una canción compuesta por Pierrot que había recogido Olmeda (236-237), entre otras.

Con todas las precauciones, también deben atenderse con nuevas lentes las creaciones audiovisuales de aquellos años: un largometraje en el que subyace una doble trama (auto-)biográfica como *El transexual* (1977), dirigida por José Jara, o un documental como *Vestida de azul* (1983), de Antonio Giménez Rico, pueden revestir mayor interés, por su voluntad ficcio-testimonial, que cintas en donde una más clara intervención en el guion denota un claro distanciamiento, según subyace, a pesar de sus cualidades, en *Cambio de sexo* (1977), de Vicente Aranda. Aunque no puedan definirse como adaptaciones cinematográficas de textos autobiográficos originales, a la manera de *The Christine Jorgensen Story* (1970), de Irving Rapper, el valor innegable de *Vestida de azul* es su obvia libertad de palabra, que en ocasiones no logra o no quiere disimular el director ni el montador: el tapiz que tejen las vidas de las trans protagonistas es parcial, como cualquier suma biográfica, pero casi real en algunas escenas. De nuevo, un caso aislado, pero muy valioso; lo mismo que por circunstancias opuestas lo fue y sigue siendo *Ocaña, retrat intermittent* (1978), de Ventura Pons (Mira, 443-447 y 455-460).

Norma Mejía (*Transgenerismos*, 343-370) ofrecía, a manera de anexo de su tesis doctoral, la entrevista a “Lola, una superviviente”, insertada como una “historia de vida”, tipología textual cultivada por los estudios sociológicos y antropológicos, sobre la que apenas han reparado hasta la fecha los estudios literarios.<sup>7</sup> En mi opinión, se trata de un grave error, ya que parte de matrices comunes a la de los subgéneros biográficos y autobiográficos a las que en nuestra disciplina estamos más acostumbrados y sobre la que deberemos trabajar con más atención en el futuro:

Pero yo empecé a trabajar en un cabaret. Estaba metida en una urna con trajes de papeles que me iban quitando, y hacía *shows*, y hacía cosas, y no podía combinar el trabajo de noche con los estudios de día. [...] El único problema que tenía era el ser menor. Pero tú sabes que los dueños de las discotecas y toda esta gente son unos usureros. A ellos les importa muy poco tu edad, si puedes aparentar que eres mayor. Yo con catorce años tenía prácticamente

---

7 “Así, la *life story* (en francés *récit de vie*) corresponde a la historia de una vida tal como la persona que la ha vivido la cuenta, mientras que el término *life history* (en francés *histoire de vie*) se refiere al estudio de caso referido a una persona dada, comprendiendo no sólo su *life history*, sino cualquier otro tipo de información o documentación adicional que permita la reconstrucción de dicha biografía de la forma más exhaustiva y objetiva posible” (Pujadas Muñoz, 13).

el mismo cuerpo que tengo ahora. Con mucho maquillaje y bien arreglada, nadie pensaba que tenía la edad que tenía. Y, además, estaba emancipada. Por mis padres, que me dieron la mayoría de edad en un juzgado. [...] Empecé a prostituirme, porque no tenía ningún otro medio de subsistencia (Mejía, *Transgenerismos*, 349).

Es a partir de estas tipologías textuales, ajenas a la tradición literaria, que podremos valorar piezas de enorme valía, a la manera de la historia de vida de Jane Fry, transexual femenina, quien a principios de los setenta ofreció a Robert Bogdan un testimonio en lengua inglesa que se ha convertido en clásico de la sociología cualitativa.<sup>8</sup> Estas historias de vida también deben distinguirse de las narrativas trans con las que ha trabajado José Antonio Nieto (24 y 25) para analizar la reacción de personas trans a su patologización desde el discurso médico: “las narrativas son el reflejo individual de los/las trans a las preguntas del investigador” y acogen “reflexiones, interpretaciones, posicionamientos y proyecciones que los/las trans hacen puntualmente, en un momento de sus vidas, ante algo muy concreto”.

El interés del relato y de la historia de vida de Norma Mejía resta todavía por analizar con atención desde la perspectiva que propongo. En su monografía doctoral ofrece tanto una autobiografía guadianesca como pequeñas autobiografías de otras trans, pasando por una investigación antropológica y una discusión de su presencia como informante en publicaciones ajenas o su activismo en el Colectivo de Transexuales de Cataluña, rematado todo por un informe médico tailandés que certifica su vaginoplastia. Se trata de una concentración extraordinaria de textualidades trans, el caso más insólito que conozco en el contexto español.<sup>9</sup> No he hablado de ficción

---

8 Según comenta Jesús de Miguel (64-65), “El producto final de una auto/biografía no es casi nunca el producto original, ni la documentación personal que se obtiene en su totalidad. La historia de Jane Fry —el/la transexual (nacido varón pero sintiéndose mujer)— supuso más de 100 horas de entrevistas, más de 750 páginas de transcripciones y el producto final de un libro de 200 páginas (Bogdan, 1974)”.

9 Incluso ha propiciado que Raquel Osborne publicase una entrevista imaginaria a partir de diversos escritos y declaraciones de Norma Mejía, con su aprobación. En el resumen inicial del artículo se esboza la siguiente semblanza: “En formato de entrevista, se presentan aquí los ejes principales que atraviesan la vida-reflexiones-tesis de la doctora en antropología social y transexual operada Norma Mejía. Mejía narra y analiza lo que ha visto y lo que ha vivido a través del prisma de la etnografía extrema, en la cual se funden el objeto y el sujeto, la visión etic y la emic, y la persona que observa forma parte del grupo observado. La peculiaridad de su caso es el fuerte contenido autobiográfico de su

trans, porque hasta fechas recientes ha sido un género escaso e ignorado y porque se antoja la antítesis de la verdad autobiográfica; constato que es un error, pues en la novela titulada *Lorena, mi amor*, publicada en 2004, con la que Mejía quedó finalista del primer Premio Terenci Moix de la Fundación Arena, encontramos pasajes autobiográficos que solo descubrimos en diálogo con su tesis:

Entonces llegó la peste, que acabó con casi todas nosotras. Todas, supongo, habíamos fumado porros (yo muy poco, por mi asma), que era lo que comúnmente se consideraba “la droga”. Pero de pronto entre las trans se pusieron de moda la heroína y la cocaína, al principio sobre todo la primera, y luego la segunda. Mi experiencia con el alcohol me había, en cierta forma, por así decir, inmunizado contra las sustancias adictivas, pero no fue el caso de muchas de mis compañeras, que se dedicaron a ellas con el mismo furor con el que años antes se habían lanzado a la transexualidad. Era la gran aventura, los horizontes interiores ampliados hasta el infinito (Mejía, *Lorena*, 109)<sup>10</sup>

## 6.

Resulta muy interesante constatar que Meyerowitz iniciaba su recorrido historiográfico sobre la transexualidad en la sociedad estadounidense con la noticia publicada el 1 de diciembre de 1952 en el *New York Daily* sobre la operación de Christine Jorgensen, quien se había sometido en Dinamarca a una de las primeras intervenciones quirúrgicas relacionadas con el cambio de sexo, que gozaría de considerable difusión mediática dentro y fuera de los Estados Unidos de América. Su resonancia fue indudable: cuando Jorgensen regresó a Nueva York, un año más tarde, ya era una celebridad y pocos meses después empezó a actuar en un club nocturno con notable éxito durante muchos años. Meyerowitz emplaza este triunfo en un contexto socio-cultural en el que la transexualidad pudo considerarse central en la reconceptualización del sexo en el siglo xx, cuando, tras la Segunda Guerra Mundial, los discursos médicos y científicos empezaron

---

discurso, que convierte en indistinguible la pretendida separación sujeto/objeto característica de las ciencias sociales”.

10 En su monografía, Mejía (*Transgenerismos*, 299-304) dedicaba un breve capítulo a su novela, de la que ofrecía un resumen parcial, con el propósito de “demostrar que las transexuales somos personas normales, con sus inquietudes artísticas e intelectuales” (304).

a abordarla expresamente. También Norma Mejía (*Transgenerismos*, 156) introdujo en su tesis su experiencia como niño que leyó en su Colombia natal las noticias del regreso de Jorgensen a Estados Unidos tras su experiencia clínica en Dinamarca.

El caso español, por razones obvias en aquellos tiempos, fue muy diverso. Se impone a estas alturas, sin embargo, iniciar una reflexión comparatista e interdisciplinaria que no se acomode en odres ajenos y que permita una recuperación de textualidades memoriales y autobiográficas trans. Soy consciente de los debates sociológicos sobre el carácter científico (o anti-científico) de las historias de vida (Franzke), pero mis análisis se dirigen hacia nortes diferentes. Puedo llegar a estar de acuerdo con Pierre Bourdieu (28) cuando sugería: “Producir una historia de vida, tratar la vida como una historia, es decir como el relato coherente de una secuencia significativa y orientada de conocimientos, es quizá sacrificarla a una ilusión retórica, a una representación común de la existencia que toda una tradición literaria no ha dejado ni cesa de reforzar”. Sin duda puede ser así, pero esa ilusión retórica por literaria, a mi juicio, puede resultar muy productiva, pues oculta tanto como desvela: paradójica e involuntariamente, la amalgama de textualidades trans en la obra de Norma Mejía, producto de unas circunstancias personales poco gratas, al igual que la mezcla de entrevistas, crónicas y apuntes de toda suerte, con fotografías incluidas, en las *Memorias trans* de Pierrot me parecen formalmente muy cercanas, y entiéndase mi metáfora, a la crítica que planteaba Bourdieu (31) contra “el privilegio acordado a la sucesión longitudinal de los acontecimientos constitutivos de la vida considerada como historia en relación al espacio social en el que se cumplen”.

Michel Foucault (48-49) se interrogaba sobre si todo aquello que se pretende limitar desde el siglo XIX en torno a las identidades y sexualidades periféricas no debe ser, precisamente, aquello que no aporta nada a un sistema socio-económico basado en un modelo matrimonial heterosexual —una sexualidad económicamente útil y políticamente conservadora, que diría—. Quizá sí, como económicamente útiles y políticamente conservadoras fueron muchas trans durante la Transición española. Pero también resulta ineludible reflexionar sobre sus voces y vidas, sobre sus experiencias trasgresoras y sus testimonios, pues igualmente incitaron, en planos simbólicos e históricos, a una ruptura con los discursos monolíticos de *gender* y *genre* durante el final de la dictadura franquista y los primeros años de la democracia.

## Bibliografía

- Alcalde, Jesús y Ricardo J. Barceló (1976): *Celtiberia gay*. Barcelona: Personas.
- Ames, Jonathan (ed.) (2005): *Sexual Metamorphosis. An Anthology of Transsexual Memoirs*. New York: Vintage.
- Bogdan, Robert (1974): *Being Different: The Autobiography of Jane Fry*. London: John Wiley.
- Bourdieu, Pierre (1989): “La ilusión biográfica”, en *Historia y Fuente Oral* 2, pp. 27-33.
- Cleminson, Richard y Francisco Vázquez García (2007): *“Los invisibles”: A History of Male Homosexuality in Spain, 1850-1939*. Cardiff: University of Wales Press.
- Costa, Mario (1963): *Coccinelle est lui*. Paris: Les Presses du Mail.
- Dual, Sandra (1999): *Rencontre du troisième sexe*. Toulon: Blanc.
- Dillak, Sylviane (1983): *Je serais elle*. Paris: Presses de la Cité.
- Espineira, Karine, Maud-Yeuse Thomas y Arnaud Alessandrin (eds.) (2012): *La trans-yclopédie. Tout savoir sur les transidentités*. Paris: Éditions des Ailes sur un Tracteur.
- Fariás de Albuquerque, Fernanda y Maurizio Jannelli (1994): *Princesa*. Roma: Edizioni Sensibili alle Foglie. [Traducción de Joaquín Jordá: *Princesa*. Barcelona: Anagrama, 1996.]
- Foerster, Maxime (2012): *Elle ou lui? Une histoire des transsexuels en France*. Paris: La Musardine.
- Foucault, Michel (1978 [1976]): *Historia de la sexualidad, 1. La voluntad de saber*, traducción de Ulises Guinazú. Madrid: Siglo XXI.
- Franzke, Juergen (1989): “El mito de la historia de vida”, en *Historia y Fuente Oral* 2, pp. 57-64.
- García Valdés, Alberto (1981): *Historia y presente de la homosexualidad. Análisis crítico de un fenómeno conflictivo*. Madrid: Akal.
- Genette, Gérard (1982): *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Jorgensen, Christine (1967): *Christine Jorgensen: A Personal Autobiography*. New York: Paul S. Erickson.
- Llach, Lluís (2012): *Memòria d'uns ulls pintats*. Barcelona: Empúries.
- Malva (2010): *Mi recordatorio. Autobiografía de Malva*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires/Libros del Rojas.
- Marin, Maud (1987): *Le saut de l'ange*. Paris: Fixot.
- Martino, Mario (1977): *Emergence: A Transsexual Autobiography*. New York: Crown.
- Matos, Pilar (2007): *De niño a mujer. Biografía de Dolly Van Doll*. Córdoba: Arco Press.
- McCloskey, Deirdre (1999): *Crossing*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Mejía, Norma (2004): *Lorena, mi amor*. Barcelona: Tempestad.
- (2006): *Transgenerismos. Una experiencia transexual desde la perspectiva antropológica*. Barcelona: Bellaterra.
- Mérida Jiménez, Rafael M. (2008): “Memoria marginada, memoria recuperada: escrituras trans (c. 1978)”, en J. Masó (ed.), *Escrituras de la sexualidad*. Barcelona: Icaria, pp. 105-125.
- (2009): *Cuerpos desordenados*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya.
- (2010): “El espacio autobiográfico del cuerpo trans en España”, en *El cuerpo: objeto y sujeto de las ciencias humanas y sociales*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Institución Milà i Fontanals, pp. 1-12.
- (2012): “El ensayismo tardío de Álvaro Retana: producciones discursivas en *Historia del arte frívolo*”, en N. Acedo (ed.), *El cuerpo del significante. La literatura contemporánea desde las teorías corporales*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya, pp. 93-103.

- (2013): “Alteridad y género en la Barcelona china”, en G. Hambrook, M. Cots y P. Gifra (eds.), *Interrogating Gazes. Comparative Critical Views on the Representation of Foreignness and Otherness*. Bern: Peter Lang, pp. 447-454.
- (2014): “En los márgenes nefandos de la ley: Carmen Laforet y Terenci Moix ante el universo trans”, en S. Hanicot-Bourdier, N. Fourtané y M. Guiraud (eds.), *Normes et déviances dans le monde luso-hispanophone*. Nancy: Éditions Universitaires de Lorraine/Presses Universitaires de Nancy, pp. 411-425.
- (2015): “Norma Mejía: narrativas y memorias transgenéricas”, en J. L. Peralta y R. M. Mérida Jiménez (eds.), *Memorias, identidades y experiencias trans: (in)visibilidades entre Argentina y España*. Buenos Aires: Biblos, pp. 93-110.
- Merino, Olga (2012): *Perros que ladran en el sótano*. Madrid: Alfaguara.
- Meyerowitz, Joanne (2002): *How Sex Changed. A History of Transsexuality in the United States*. Cambridge: Harvard University.
- Miguel, Jesús de (1996): *Auto/biografías*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Mira, Alberto (2004): *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo xx*. Barcelona/Madrid: Egales.
- Morris, Jan (1974): *Conundrum*. London: Faber. [Traducción castellana de Ana Mata Buil: *El enigma*. Barcelona: RBA, 2011.]
- Nieto, José Antonio (2008): *Transsexuales, intersexuales y dualidad de género*. Barcelona: Bellaterra.
- Olmeda, Fernando (2004): *El látigo y la pluma. Homosexualidad en la España de Franco*. Madrid: Oberon.
- Osborne, Raquel (2009): “Transgenerismos, una aproximación de etnografía extrema: entrevista a Norma Mejía”, en *Política y Sociedad* 46.1-2, pp. 129-142.
- Pierrot (2006): *Memorias trans. Transexuales, travestis, transformistas*. Barcelona: Morales i Torres.
- (2010): *Un falo lo tiene cualquiera*. Barcelona: Morales i Torres.
- Platero, Raquel Lucas (2012): “*Su gran placer es usar calzoncillos y calcetines*: la represión de la masculinidad femenina bajo la dictadura”, en R. Osborne (ed.), *Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad, 1930-1980*. Madrid: Fundamentos, pp. 175-190.
- Plummer, Ken (1995): *Telling Sexual Stories. Power, Change and Social Worlds*. London: Routledge.
- Pujadas Muñoz, Juan José (1992): *El método biográfico. El uso de las historias de vida en ciencias sociales*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Richards, Renée (1983): *Second Serve*. New York: Stein and Day.
- Star, Hedy Jo (1963): *I Changed My Sex*. Chicago: Novel Books.

## Referencias audiovisuales

- The Christine Jorgensen Story* (1970), dir. Irving Rapper.
- Cambio de sexo* (1977), dir. Vicente Aranda.
- El transexual* (1977), dir. José Jara.
- Ocaña, retrat intermittent* (1978), dir. Ventura Pons.
- Vestida de azul* (1983), dir. Antonio Giménez Rico.



# **Dos infancias góticas: el niño *queer* en *El cordero carnívoro* de Agustín Gómez Arcos y *El palomo cojo* de Eduardo Mendicutti<sup>1</sup>**

Alberto Mira

*Oxford Brookes University*

## **Represión y reinención del niño *queer***

La infancia es un territorio de difícil acceso. La memoria y la fantasía parecen conducirnos a ella, pero no lo hacen de manera directa. El niño vive un mundo liminar: a punto de entrar en el entramado simbólico pero sin llegar a hacerlo, acosado por ideologías pero sin llegar a naturalizarlas o dejarse impregnar por ellas. Desde la madurez, tratamos de dar sentido a la experiencia infantil utilizando la ciencia y la ficción. Y el problema para el escritor consiste en acceder desde la madurez a unas experiencias que en cierto modo no se elaboran dentro del paisaje de símbolos y relaciones que la constituyen.

La entrada en el lenguaje, aprender a dar nombre a las cosas, puede verse como un imperativo o como un proceso de consolidación de cierto modelo de subjetividad socialmente aceptable (y esta es la perspectiva de las instituciones educativas). Pero también como un proceso que acaba por limitar potencialidades, deseos e identidades. Si madurar se percibe como dejar atrás el paraíso, convertirse en “un homosexual” se presenta, además, como un fracaso. Kathryn Bond Stockton, en uno de los ensayos más influyentes sobre la representación del niño *queer*, ha hablado de esta falta de definición del yo. Uno de los rasgos del homosexual durante el siglo xx, favorecido por las narrativas freudianas, y plasmado en numerosas novelas y películas, era el de la inmadurez (al no negociar correctamente las identificaciones con el triángulo edípico que constituye el acceso a hacerse mayor) y el fracaso vital. El único modelo legítimo de madurez es el

---

1 El presente artículo se inscribe en el marco del proyecto de investigación FEM2015-69863-P MINECO-FEDER.

que conduce a convertirse en un hombre o mujer heterosexual, y lo demás son desvíos marcados por un elemento de fracaso.<sup>2</sup> Stockton lo describe como crecer “torcido” (*sideways*): el niño *queer* no sigue los caminos en la dirección trazada y sus energías no cumplen las expectativas. Judith Halberstam parte de la descripción del proceso como “fracaso”, pero frente a las presiones del capitalismo y la heteronormatividad, propone, en *The Queer Art of Failure*, reivindicar el fracaso como un privilegio y convierte en cualidades el resultado de madurar a contracorriente.

Las propuestas de Stockton y Halberstam dialogan con la sexualización de la niñez, una tradición que empieza a tomar forma científica en la obra de Sigmund Freud pero que solo en el último tercio del siglo pasado es apropiada por la teoría *queer* a partir del trabajo de Guy Hocquenghem. Hasta finales del siglo XIX, se consideraba al niño “inocente” y por lo tanto “asexual”: sin deseo o identidad sexual. Cualquier intento de sexualizar al niño se consideraba “perverso” o incluso delictivo. La obra de Freud sitúa la sexualidad en el centro de la evolución del niño, y ya en su trabajo puede leerse la noción de que antes de entrar en las identificaciones del triángulo edípico, el niño puede considerarse lo que hoy denominaríamos *queer*. Eve Kosofsky Sedgwick, en el ensayo “How to Bring Your Kids Up Gay”, nos recuerda que la creencia en la inocencia infantil era, todavía a finales del siglo XX, palpable, y condujo a guerras culturales reflejadas en documentos que establecen criterios de autoridad científica: la batalla por hacer que las instituciones protejan la inocencia del niño no ha terminado. Los escritores, por su parte, utilizan sus herramientas para reimaginar la sexualidad infantil. Freudiana o no, la literatura desde finales del siglo XIX empieza a “sexualizar” al niño, un proceso que se refleja en obras literarias y que ha descrito bien James Kincaid. Esta sexualización constituye una alternativa a la idea de “inocencia infantil” y se apoya en narrativas científicas sobre el proceso de maduración y la entrada “correcta” en la sexualidad. Algunos autores pueden sugerir que la homosexualidad solo aparece con la adolescencia. Pero lo que observamos en general es que ciertos rasgos del niño que se convertirá en adulto gay ‘anuncian’ la llegada de la homosexualidad en la madurez. Los autores de las novelas aquí analizadas forman parte de este proceso de sexualización *queer* del niño desde la identificación.

---

2 Véase Sedgwick, *Between Men. English Literature and Male*.

Los autores homosexuales que intentan acceder a su infancia (o a una infancia que anuncie su diferencia sexual) siempre tienen que seguir los protocolos de acceso que distorsionan el objetivo: lenguaje, historia, conocimiento no pueden ser olvidados en el viaje de vuelta que constituyen sus narrativas. La literatura del siglo xx en castellano contiene numerosos ejemplos canónicos en que el niño *queer* es imaginado desde el presente homosexual: Manuel Puig, Reinaldo Arenas, Eduardo Blanco Amor, Terenci Moix, Agustín Gómez Arcos o Eduardo Mendicutti son solo algunos de los autores que han intentado dar sentido a este ‘anuncio’ de una madurez gay en el niño *queer*. Tampoco se puede olvidar lo que nuestra cultura dice sobre la identidad sexual o sobre la sexualidad infantil: las narrativas sobre identidad siempre identifican la infancia como origen de la identidad sexual y al mismo tiempo existe una tendencia a calificar al niño de “inocente”. Más allá de la mera representación del pasado, el viaje a la infancia constituye una justificación del presente.

En estas páginas busco vínculos entre una experiencia afirmativa de la homosexualidad presente por parte de dos autores y la que se representa en la narración autobiográfica reconstruida en ambos casos en términos de ficción.<sup>3</sup> Se trata de un proceso complejo en el que toman parte discurso, experiencia, ideología e identificación. Tal como articuló con brillantez David Vilaseca a partir de las propuestas de Lacan y Žižek, el trabajo autobiográfico puede leerse paradójicamente en términos de “futuro perfecto”: el niño aparece en la narrativa pasada “escrito por” su futuro. La escritura autobiográfica en el trabajo de Vilaseca se convierte en un mecanismo complejo que procesa impulso libidinal, lenguaje e ideología entre el pasado y su futuro utilizando la memoria pero también recursos propios de la literatura. El niño representado es siempre resultado de lo que se recuerda y el lenguaje aprendido con los años, con todas sus conceptualizaciones ajenas a la experiencia infantil (“relación sexual”, “gay”, “política”, “perversión”). Las dos narraciones a que me referiré son híbridos entre elementos experienciales y elementos ficticios, entre lo personal y lo ajeno. De hecho esta puesta en narrativa de la experiencia por parte de autores como Eduardo Mendicutti o Agustín Gómez Arcos tiene un elemento de desafío a las narrativas predominantes en 1991 y en 1975 sobre el niño y “el homosexual”:

---

3 Ninguna de las dos novelas estudiadas es, en sentido estricto, una lectura autobiográfica del pasado, pero ambas ficcionalizan un yo con el que los escritores se identifican y en ambas el yo presente se implica en la reconstrucción de los personajes.

ambos cuentan su versión de la historia y en ambos casos se impone una mirada afirmativa del deseo homoerótico masculino, o de una identidad basada, en mayor o menor grado, en ese deseo, que chocan frontalmente con la fijación heteronormativa. El “yo” se construye “torcido”, soslayado, de manera “alternativa”, pero también enriquecedora. La estigmatización es algo que ambos textos abrazan, incluso mistifican en lugar de centrarse en el tradicional proceso de abyección del niño marica. En ambos casos ha sido necesario para los autores enfrentarse a paradigmas dominantes sobre la homosexualidad, aunque veremos también cómo ciertos elementos de esos paradigmas quedan presentes en las narrativas: la función liberadora del texto solo se lleva a cabo si la homosexualidad resulta reconocible según concepciones contemporáneas mayoritarias. La creación siempre se produce en el lenguaje y el lenguaje en este caso marca una contradicción entre maduración y experiencia *queer*. También sitúa al niño *queer* imaginado en los paradigmas culturales que definen la heteronormatividad.

Ficcionalizar la infancia implica recurrir a marcos literarios. Resulta interesante que la experiencia autobiográfica en mis dos ejemplos aparezca enmarcada dentro de ciertos tropos genéricos asimilables al modo “gótico”: imaginar al niño en el contexto gótico implica, en la aguda caracterización de Sedgwick, hacerlo coexistir objetivamente con lo reprimido, ponerlo frente a ciertos materiales libidinales que la cultura le prohíbe. Así, para Sedgwick, lo gótico constituye un marco ideal para hablar de sexualidad perversa y su diagnóstico sobre la confluencia entre modos góticos y expresión homosexual sugiere la atracción que éstos han supuesto para autores homosexuales que intentan representar su experiencia:

One of the most distinctive of Gothic tropes, the “unspeakable”, had a symptomatic role in this series of shifts. Sexuality between men had, throughout the Judeo-Christian tradition, been famous among those who knew about it at all precisely for having no name —“unspeakable”, “unmentionable”, “not to be named among Christian men”, are among the terms recorded by Louis Crompton. Of course, its very namelessness, its secrecy, was a form of social control (94).

Para Sedgwick, el uso del secreto “impronunciable” en lo gótico tiene dos aspectos fundamentales con gran rendimiento en la literatura sobre el homosexual: el pacto fáustico en el que se cambia el alma por conocimiento y segundo el que se refiere con mayor precisión a la marginación sexual. “Conocimiento” y “sexo” aparecen como dos tropos interrelacionados.

Desde los años noventa, lo gótico se ha convertido en uno de los principales campos de discusión al hablar de literatura en términos *queer*. La propuesta de Sedgwick se refiere en parte a los efectos *remediales* de la literatura (no se trata de que sea “buena” literatura, pero produce reacciones intensas y permite reconocerse en ella y reforzar un yo *queer*). En un ensayo sobre lo *queer* y lo gótico, Ellis Hanson va más lejos y propone lo siguiente:

What if Gothic were, on the contrary, motivated by a wish that social life could be more traumatic, more anxious, more paranoid, more sexually transgressive and bizarre, more overwrought: in short, more interesting than it generally is? The insight is eminently Foucauldian: Gothic literature is not so much exploiting our perversity and pathology as helping us to produce it. I am reminded of a poster I once saw in London for Trauma! ‘a polysexual club for the brave and curious’: a cartoon woman with tears in her eyes sighs to herself, ‘I’ve been traumatised.... and I want more’ (180).

Efectivamente, hay que buscar también en el uso de lo gótico por parte de estos autores no solo una manera de enfrentarse a su infancia, sino una manera de dramatizarla con un sentido *queer* del exceso que resulta afirmativo. Gusto por el exceso dramático y narrativa *remedial* son dos aspectos que encontramos en ambas novelas. Dada la incapacidad del niño de expresar o aprehender las consecuencias de la elección del objeto del deseo, la novela gótica, con su insistencia en la proyección de la fantasía, constituye un marco especialmente adecuado para explorar las fantasías libidinales desde el futuro.

A continuación me centraré en la representación de ciertos tropos de la experiencia homosexual en las novelas mencionadas. En primer lugar estudiaré los significantes de una identidad que no es heteronormativa. La identidad en literatura hace uso de tales significantes que siempre están ya inscritos en la ideología. Tal como se mencionaba más arriba, incluso las reinterpretaciones de la homosexualidad necesitan de manera imperiosa expresar la homosexualidad en modos reconocibles. Uno de esos significantes es el paradigma freudiano que percibe la homosexualidad en términos de resultado de la novela familiar. Mi segundo foco de atención tiene que ver con la construcción de una identidad. Primero en términos de “interpelación”: qué significa ser llamado homosexual en el mundo de la novela y qué reacción adopta el personaje. Finalmente estableceré el lugar que la sexualidad tiene en ambas narrativas y cómo contribuye a la identidad de los personajes y aparece como una declaración de principios por parte de sus autores.

### El niño *queer* como héroe rebelde: *El cordero carnívoro*

*El cordero carnívoro* (1975) presenta a su protagonista, Ignacio, como un niño en un caserón de Andalucía. La familia aparece como una estructura asfixiante, pero la atmósfera de podredumbre va más allá de las relaciones interpersonales y se desborda desde la psique a la representación de una mansión en decadencia, invadida por la muerte y la desolación. Desde el principio, no hay posibilidades de convertirse en un “hombre de bien” y el proceso de maduración será inevitablemente torcido. Ignacio es un niño físicamente débil que desde sus primeros años desarrolla un desprecio intenso hacia su madre, Matilde, y las circunstancias de su familia así como una igualmente intensa fascinación sexual por su hermano mayor, el atlético Antonio. El sexo con su hermano, que a lo largo de la historia se convierte en fijación, es la única luz que ilumina una infancia dominada por la decadencia y la podredumbre, además de una madre dominante que en la novela se asocia a lo peor de la sociedad tradicional española. Frente a la madre se sitúa el personaje de la criada, Clara, que representa la dignidad de los derrotados en el conflicto y funciona como centro moral de la historia. La mayor parte de la narrativa es un recuerdo de la infancia y niñez de Ignacio mientras, ya adulto y tras años de exilio, espera en el caserón familiar donde su hermano le ha citado. La etiqueta “autobiográfica” se emplea aquí en sentido amplio: aunque sabemos que en *El cordero carnívoro* hay elementos que se corresponden con la experiencia de Agustín Gómez Arcos (la localización, la postguerra en una familia de republicanos, exilio, odio a cierta idea de España), lo cierto es que el propio autor siempre declinó comentar el peso de la propia experiencia en la ficción.<sup>4</sup>

Para el exiliado Agustín Gómez Arcos, la escritura de lo que sería *L'agneau carnivore* en 1974<sup>5</sup> está relacionada con sentimientos de marginalidad y rechazo hacia el país que dejó atrás. Publicada al final del franquismo, la novela describe una España tan mitificada como putrefacta. El marco gótico proporciona unas precisas coordenadas para describir este mundo asfixiante lleno de sombras, represión y cuentas pendientes. Estos sentimientos personales se inscriben en la trama de manera insistente. El nacimiento del Ignacio de Gómez Arcos no fue deseado y el recién nacido

<sup>4</sup> Véase Le Vagueresse (215).

<sup>5</sup> La novela, como muchos otros casos en la producción narrativa de Gómez Arcos, se escribe en francés. Traducida al inglés, no encontramos edición en castellano hasta 2007.

tampoco quiere entrar en ese mundo: durante tres semanas se negó a abrir los ojos y el odio hacia la madre es su primera pulsión del mundo. El narrador nos habla de estas reticencias que lo convierten en un rebelde y un paria, incluso desde antes del nacimiento. La conciencia narrativa apenas parece cambiar desde este momento. La actitud hacia España y la familia que muestra el niño se identifica con la del narrador adulto.

Los motivos narrativos pueden leerse en clave de la actitud autorial hacia la España que queda atrás. Ignacio pasa la mayor parte de su infancia sin salir de casa; la madre es una mujer tan formidable como oscura, que se aferra a las tradiciones de manera cínica, obsesionada por las formas sociales, que “sabe” pero que finge ignorar, que jamás desea la felicidad de su hijo y que quiere una casa degradada, cercana a la ruina; el padre, que perteneció al bando de los perdedores, es una figura con un pasado deslumbrante pero simbólicamente castrado por la historia y su mujer. En esta situación, la sexualidad funcionará como redención. Habría que recordar el estatus prohibido y pecaminoso que la sexualidad tiene en la España de la novela (aunque de nuevo tal estatus tiene un tratamiento cínico).

El niño se convierte en sujeto libidinal ya desde los siete años, y en ningún momento se identifica con la agenda heteronormativa, a pesar de la insistente presencia de curas y profesores que intentan domesticarle, en algunos casos recurriendo a la violencia, en otros amenazando con la maldición. Su evolución desde el principio viene marcada por ese “crecer torcido”. La caracterización externa del personaje recoge rasgos que se atribuían al homosexual desde el siglo XIX: como Melmoth o el monje de Lewis, Ignacio es un paria resentido, en conflicto con su entorno. Se nos habla de su semejanza con su madre (feminización) y se le atribuyen rasgos externos que hablan de debilidad: es delgado, vulnerable, su cuerpo crece tarde y continuamente queda contrastado con la belleza desbordante y la fuerza física, fálica, de su hermano. Le Vagueresse añade que el estilo enfático de la voz narrativa es asimilable a estilos homosexuales como el *camp*. Este lenguaje gestual, dramático, forma parte del proyecto expresivo de la literatura gótica. Desde muy niño, manifestarse contra esas convenciones se convertirá en el principal impulso del personaje. El título de la novela recoge estas dos facetas del personaje: bajo la apariencia de un manso cordero, se esconde una intensa ferocidad y el potencial de morder y devorar.

La relación sexual central entre Ignacio y su hermano se encuentra en el centro simbólico y narrativo de *El cordero carnívoro*. Desde los siete años, Ignacio comparte lecho con Antonio, muestra fascinación por su cuerpo

fuerte y atlético y desea ser penetrado por él. No existe un preludio claro a esta situación. El deseo por el cuerpo del hermano parece haber estado siempre ahí y contrasta con narrativas convencionales en las que el niño débil estaba siempre en peligro de ser corrompido por alguien mayor. La mera objetificación del cuerpo masculino era, en 1975, provocadora, y los aspectos revolucionarios de una libido homoerótica habían sido establecidos en la cultura francesa por autores como Guy Hocquenghem, en cuyo ensayo *Le désir homosexuel* (1972) se articula una visión de la disidencia sexual como rebeldía próxima a la que se articula en la novela de Gómez Arcos. Esta obra aplica a la homosexualidad tesis paralelas a las de *El anti-Edipo*, de Gilles Deleuze y Félix Guattari (que aparece también en 1972), que presentan al disidente sexual como alguien que vive en el deseo y que por lo tanto resulta una amenaza para el sistema capitalista represivo. Frente a la normalización que el triángulo edípico freudiano supone, Hocquenghem, Deleuze y Guattari hablan del carácter represivo de Edipo. La relación explícita con una literatura de afirmación política de la homosexualidad en los títulos mencionados se soslayó en muchas reacciones de la época, que se centran en el tema nacional y la rebeldía más que en el potencial político que el homosexual tiene en la cultura para romper tabúes y estructuras represivas. Incesto y homosexualidad en ciertas reacciones a la novela parecen ser metonimias de un malestar de raíces históricas (es decir, la rebeldía sexual sirve como metáfora del exilio). Como nos recuerdan Deleuze y Guattari, a veces hay que apuntar que el sexo no es un significante de otra cosa: que el sexo es, literalmente, el referente central. En *El cordero carnívoro*, se presenta una configuración tradicional del triángulo edípico para, a través de la voz de Ignacio, mostrar sus mentiras y sus represiones y proceder a demolerla.

En su trabajo sobre el niño *queer*, Stockton establece una tipología que incluye, por una parte, al “fantasma homosexual” (el homosexual futuro aparece fantasmáticamente en el niño) y, por otra, una visión en la que el autor representa una percepción *queer* de la realidad que excede la homosexualidad de un individuo. Esta última categoría es la que articula la novela de Gómez Arcos. Aunque algunos de los representantes institucionales que en ella aparecen (el confesor) dan muestras explícitas de homofobia y en algún momento Ignacio repara en las reacciones de la gente del pueblo, lo cierto es que en el contexto inmediato de la familia las reacciones no son las predecibles. Matilde, por supuesto, aparece como alguien que odia a su hijo y odia su felicidad, pero su odio es gene-



ral y no se identifica con el proyecto homófobo de la cultura franquista. En una de las conversaciones clave con Carlos, su marido y padre de los hermanos, le recuerda que también él mostró pasión por la sodomía en su juventud. El siguiente diálogo es un buen ejemplo de cómo una mirada *queer* claramente pregay impregna la novela:

A papá le preocupa lo que llama *una cierta degradación de nuestra conducta*. (Manera de hablar de mamá. Contagio) [...]

—Me parece que Tonio está sodomizando al niño (¡Mierda!)

—¿Y eso te extraña? Es tu hijo, tu vivo retrato (¡Mierda!)

—¡Matilde! ¡No irás ahora a acusarme a mí...!

—¡Cariño, por favor! No seas ridículo. Te digo que es tu vivo retrato porque lo es. Y nada más (Papá iba a decir algo, pero prefirió apurar la copa de un trago. Ella, mamá, se controló la voz que, por un momento, estuvo a punto de desentonar en su salón.) Sé perfectamente lo que es la sodomía. Es propia de los hombres. Recuerdo cuando yo tenía dieciséis años. ¿Tú no? (A papá no le pareció oportuno contestar.) El muchacho que me seguía como mi sombra desde que era una niña, un guapo fortachón de diecinueve años, llamado Carlos, que, casualmente, siempre se interponía entre mi mirada y todo lo demás, hijo del administrador de mi familia y que, por cierto, se casó conmigo —decisión que tomé yo misma— aquel muchacho era muy fogoso. [...] Y después de casados no renunciaste a tu especial deleite por la sodomía. Siempre me decías que te *encantaba* llevarme a mi primer grito de amor (Gómez Arcos, 277-278).

En otro momento, Clara recordará los tiempos de libido fluida en la que se sugieren relaciones libidinales entre su novio y el padre de Ignacio.

La novela gótica se caracteriza por la fragmentación narrativa, un rechazo de la linealidad, que proporciona sorpresas y tensiones entre pasado y futuro. Es un recurso que se utiliza en *El cordero carnívoro*: a cierto nivel la novela se estructura como un puzle cuyas piezas van completando poco a poco la imagen final. Y sin embargo el lector nunca tiene la imagen completa que le ofrecería una novela decimonónica clásica. Así, existen provocadores vacíos en la vida de Ignacio. No sabemos casi nada de lo que sucede entre el momento en que abandona la casa familiar y su retorno a ella. Y no sabemos mucho sobre el tipo de vida que lleva más allá de la obsesión con el hermano. De hecho, la novela crea un mundo simbólico que apenas deja entrar la realidad externa y que se centra en la experiencia psíquica. Esto compromete los aspectos más literales de la historia y la sitúa fuera de la temporalidad histórica real.

Uno de los motivos centrales en toda narrativa sobre la homosexualidad es la injuria: ante la expresión de la homofobia, el homosexual puede ceder o rebelarse. El motivo por el que la injuria es tan central en las ficciones sobre disidencia sexual es que dominaba la expresión pública de la homosexualidad en el periodo que la novela cubre. La injuria además abría la puerta a la consideración de delito o enfermedad. Aunque la novela introduce la injuria (por ejemplo en los paseos de Ignacio con Antonio cogidos del brazo) lo cierto es que esta carece de consecuencias narrativas.

La novela termina, literalmente con un matrimonio entre hermanos. Lo que podría leerse como un uso de la homosexualidad situacional, de la homosexualidad como simple fase (el niño “se equivoca” hasta que “entra en razón”) se cuestiona al final de la novela: el matrimonio entre los hermanos constituye una recuperación del pasado, una superación de la asignatura pendiente que supuso la entrada del padre en el orden heteronormativo. La mencionada boda es presidida por la criada Clara que, a diferencia de la madre, es garante y salvaguarda del amor entre los dos hombres. Antonio acude por fin al caserón familiar en el que ha citado a su hermano, pero aparece casado con una mujer estadounidense a la que conoció en Venezuela durante su exilio. Ignacio se interpondrá entre ambos en un gesto que marca la diferencia entre relaciones heteronormativas y pasión. El final es una fantasía que retoma el paraíso prebélico: los hermanos encuentran sentido a sus vidas en el matrimonio. Matrimonio homosexual e incestuoso constituían elementos que era casi imposible leer literalmente en 1975. Emmanuel Le Vagueresse ha hablado de la articulación de ambos temas:

Il s'agit donc bien d'un livre où l'intrication des deux discours, intime et idéologique, est saillante, et c'est la manière dont le régime franquiste influe sur ses différents acteurs, au niveau d'une famille spécifique, qui en constitue l'originalité. Gomez-Arcos semble nous dire en particulier que le régime en question a engendré, puis réprimé, cet amour du même qu'est l'homosexualité chez le narrateur-enfant, via le poids concret et symbolique d'une mère castratrice (idéologiquement du côté de Franco, celui des Vainqueurs nationalistes) et d'un père absent (un vaincu, républicain) (217).

Gómez Arcos no lo propone como un diagnóstico factual sobre España sino como un horizonte ideal: blasfemo, perverso, intensamente *queer*, que satisface los aspectos más radicales de las exploraciones sexuales de los años setenta. Políticamente, la novela solo es asimilable en estos marcos: la sexual-

lidad como algo radical, no como una identidad conformista. A la plenitud se llega, pues, a través del fracaso.

En el utópico final de la trama, las heridas de la historia son sanadas a partir de un matrimonio que es a la vez homosexual e incestuoso. El final feliz tiene por supuesto un elemento irónico: el matrimonio es la clausura convencional en la novela popular. Sin embargo la contraposición explícita entre heteronormatividad y deseo *queer* propone a la vez una solución a la historia y al problema del niño *queer*. Lo que se introduce como una fantasía excesiva sobre el pasado, acaba por ser apropiado desde el presente. El deseo *queer*, al parecer, puede ofrecer un horizonte de esperanza.

### **Buscando un lugar en el mundo: *El palomo cojo***

Por su parte, Eduardo Mendicutti explica (en comunicación personal) que aunque la novela se basa en aspectos de su experiencia emocional, pocos de los eventos narrativos (externos) realmente sucedieron. Como en el caso anterior, hay elementos que remiten al niño que Mendicutti fue y algunas localizaciones son tomadas de la realidad (la casa de los abuelos, la geografía de Sanlúcar de Barrameda, Mendicutti tenía en 1958 la misma edad que su protagonista) pero si la novela es autobiográfica, ciertamente se trata, al igual que el caso anterior, de autobiografía emocional. En *El palomo cojo*, el protagonista, un niño sensible, enfermo y, como Ignacio, débil, tiene que pasar un verano en el caserón de sus abuelos recuperándose de una enfermedad. Esto le sitúa en el centro de un entramado de relaciones entre los miembros de su familia materna, que incluye a una tía cosmopolita que interpreta la poesía de Lorca (la tía Victoria) y que se presenta en la casa con un musculoso amante, un tío elegante con un secreto homosexual, y una tía abuela franquista, la tata Caridad, que “no tenía perfil”. Como en el caso anterior, el niño aprende de la vida bajo los auspicios de una de las criadas de la casa, la Mary, que habla de lo que la familia reprime y traduce el mundo para el niño. Aunque el tono se aleja de lo que entendemos por literatura gótica, lo cierto es que las constantes están ahí: una familia de miembros extravagantes, llenos de manías, secretos y una atmósfera cerrada, en ocasiones decadente, que remite a cosas que no se dicen. Esas peculiaridades individuales contribuyen a complicar la mística de la clase y de las ideas rígidas de un mundo que era, al fin y al cabo, el del oscuro franquismo.

La novela gótica presenta a la familia como entramado de relaciones, mentiras, amores, odios y secretos. *El palomo cojo*, de Eduardo Mendicutti, hace de las relaciones familiares el centro narrativo renunciando en su proyecto a centrarse en la maduración o la peripecia central del personaje. Aunque el protagonista es un niño de diez años, funciona hasta los capítulos finales más como un punto de vista que como agente narrativo. Es a los otros miembros de la familia (abuelos, tíos, tías) a quienes suceden las cosas. En especial, la presencia de una madre fuerte es, como en *El cordero carnívoro*, uno de los clichés de la novela familiar freudiana integrado por Eduardo Mendicutti en *El palomo cojo*. Es ella quien, por motivos egoístas, decide enviar a su hijo enfermo de diez años a casa de sus abuelos durante el verano, iniciando así el proceso de conocimiento que supondrá el periodo. Ciertamente la madre es uno de los personajes del texto que generan menos empatía. El padre, como resulta de rigor en la configuración freudiana, queda en segundo plano. La primera frase de la novela puede leerse como una reescritura irónica del entorno familiar del niño *queer*: “Mi padre apreciaba mucho la belleza masculina. Por eso se casó con mamá”. Sin embargo, Mendicutti evita trabajar demasiado a fondo esta relación, tanto en lo que se refiere al apego como a la enemistad con la madre. Efectivamente, la presencia de la madre queda amortiguada tras las primeras páginas y otros aspectos la reemplazan. Resulta tentador pensar que el carácter más ligero de esta narrativa se debe precisamente a la menor presencia de la madre. En la obra de Gómez Arcos era la madre quien se convertía en foco de la atmósfera asfixiante y de las emociones negativas del muchacho. Aquí, su desaparición permite al protagonista una relación mucho más fluida con el mundo. También es por parte del autor un gesto de superación revisionista de la novela familiar homosexual. Padre y madre son reemplazados en la novela por otros modelos, una vez que el protagonista se traslada a sus nuevas coordenadas espaciales en el caserón: la energía libidinal de la madre fuerte se reencarna en la sexualizada criada Mary, mientras que la alianza con el padre tradicional de la narrativa freudiana queda sustituida por la fascinación que al personaje le produce el misterioso tío Ramón, sofisticado, atractivo y bisexual, que aparece solo al final de la trama y que establece con el niño un sutil momento de complicidad.

Otros aspectos del retrato convencional del niño marica están también presentes, pero sin el trazo grueso de Gómez Arcos: de nuevo el niño aparece como vulnerable y débil, aspecto subrayado por el hecho de que está enfermo y ocasionalmente inmovilizado en una casa llena de historia, armarios, puer-

tas, escaleras, buhardillas, recovecos y pasillos. Pero más allá de este cliché, reconocemos al niño marica a través de rasgos subculturales implícitos en la voz. El paso de los años ha permitido una visión culturalista que fija el potencial *queer* en términos “gais” frente al modelo de Gómez Arcos basados en el carácter antisocial de la sexualidad. De hecho, si Ignacio era un ejemplo del segundo tipo de niño *queer* de Stockton, aquí nos encontramos con la visión fantasmática (el niño marica apunta al homosexual futuro) que describe el primero de los tipos. La primera pista clara que nos remite a la sexualidad de Felipe Jesús Guillermo consiste en la expresión de un deseo: de mayor quiere ser “artista de cine”. Si bien no hay nada intrínsecamente sexual en esto, la elección de la profesión lo relaciona con ideas que han pasado a formar parte del estereotipo de la homosexualidad. Por cierto, la trama recoge una serie de elementos recurrentes de la narrativa gay: la fascinación (del narrador y del protagonista) por las mujeres fuertes (tanto tía Victoria como la Mary) que expresan sus deseos sexuales de manera desproblematizada, el gusto por la teatralidad, por el mundo de la farándula y la sofisticación aristocrática.

Junto a estas insinuaciones basadas en una visión subcultural (“gay”) de la homosexualidad, la novela enmarca la homosexualidad en términos de injuria. La imagen central, que le da el título, es la del “palomo cojo”, una manera eufemística y derogatoria de definir al homosexual en términos de debilidad y de falta. La cojera del niño Felipe se yuxtapone a la cojera literal de uno de los palomos que cuida su tío Ricardo, y la imagen resuena como un eco a lo largo de la historia. Aunque no hay un arco fuerte de afirmación final contundente (que resultaría excesivamente incongruente en el contexto de los años cincuenta y en cualquier caso para un niño de diez años) lo cierto es que el personaje pasa a identificarse con la imagen en sus propios términos. En su análisis de la obra autobiográfica de Reynaldo Arenas en *Hindsight and the Real*, David Vilaseca se refiere a un momento para él fundamental en las historias de vidas gais: el momento en que el protagonista es interpelado por primera vez por alguien que reconoce al homosexual en potencia en el niño *queer* (Vilaseca, 119). Esta identificación se realiza a veces en términos de injuria, pero sobre todo pone al descubierto el principio de construcción de estas narrativas: la voz narrativa “sabe” lo que el niño no puede saber porque no ha sucedido todavía. En la novela de Mendicutti, más allá de la visión limitada del niño, incapaz de entender, parece “saber” cuál va a ser su evolución.

Por lo demás, el conocimiento sexual que refleja la novela va más allá de lo que podría ser perceptible para un niño en 1958. Aunque el niño no parece entender las implicaciones sexuales, el autor, treinta y dos años

después, los comunica al lector. La diferencia entre la ignorancia del niño y el conocimiento del lector se consigue a partir de complicidades y pistas que son el resultado de cómo se articula la sexualidad en el presente. Así, el niño no podía entender las implicaciones de nombres como “Visconti” o “Federico”, tal como aparecen en las historias de la tía Victoria. Pero en la novela aparecen claramente articuladas para señalar figuras clave en el canon gay. En una comunicación personal, Eduardo Mendicutti añade que el personaje del tío Ramón se basa en un tío real del que siempre “sospeché” que podía haber sido gay. El conocimiento limitado, apenas articulado en el momento de la narración, se convierte en una certeza narrativa dentro de la trama construida desde la madurez.

El niño curioso quiere saber y quiere aprender, y a su alrededor todo le habla de en qué va a convertirse. En la novela aparecen numerosos ejemplos de injuria homofóbica que interpelan al personaje. El niño los rechaza explícitamente, ya que sabe que no son palabras con las que quiera identificarse. Pero, poco a poco, va reconociendo que si él no es exactamente heteronormativo, tampoco se identifica con el contenido de la palabra injuriosa. Es el principio de una autoaceptación en términos distintos a los previstos. En uno de los pasajes de la novela, el narrador aplica a buena parte de ellos el calificativo de “rarito”:

Por eso me callé, por eso me callaba a veces muchas cosas, porque me daba miedo que dijeran que era rarito. Rarito había sido tío Ricardo cuando era niño, y ya se veía cómo había terminado el pobre. Rarito fue siempre, según tía Victoria, José Joaquín Vela, y muchas veces me acordaba de pronto de la cara de lástima que tenía la última vez que le vi, en mi dormitorio, cuando salió del gabinete después de que tía Victoria lo mangoneara a su antojo, y por nada del mundo quería ser como él. Rarito era Federico, el que le había escrito la postal a tío Ramón, que la Mary me dijo que tenía que serlo para escribirle a otro hombre una cosa así y que a ella no le parecía trigo limpio. Y rarito había empezado siendo Cigala, el manicura, según él mismo decía, rarito desde chavea, y había acabado siendo maricón (129).

Durante casi toda la novela, la homosexualidad aparece como acusación, secreto desvelado o injuria y el reto del protagonista es poner todas estas cosas en perspectiva y anteponer a ellas su propio deseo. Una postal del tío Ramón dirigida a otro hombre constituirá un misterio que se revelará al final: a pesar de que aparece como un señor elegante, cosmopolita y seductor de mujeres, el tío del protagonista ha tenido también alguna relación con un hombre en

la que tuvo intensa implicación emocional. El personaje de Luiyi, el acompañante de la tía Victoria, también tiene un secreto que sale a la luz de manera explosiva y conduce a una serie de descalificaciones. Fascinación y ridículo se combinan en la escena en que el niño insomne pasea por la casa una noche y encuentra a Luiyi desnudo leyendo revistas homoeróticas. En general, como en *El cordero carnívoro*, la aparición de un deseo homoerótico no resulta traumática. Uno de los lugares comunes de la representación homosexual en las novelas de la época represiva era realmente revelar la homosexualidad como secreto maldito. Ni Gómez Arcos ni Mendicutti narrativizan la mirada homoerótica como un secreto que sale a la luz provocando trauma. Siempre parece haber estado ahí. Algo similar sucede con la homofobia. Novelas tradicionales como *La máscara de carne* de Maxence Van der Meersch (uno de los textos claves en la definición de lo que es un homosexual durante los años cincuenta) naturalizan la homofobia insertándola en la voz narrativa. El propio homosexual desprecia su homosexualidad. Aquí no hay un momento de revelación traumático: la mirada homoerótica parece haber estado presente siempre en el niño, como algo que se descubre sin sorpresa. Aunque sus obsesiones por el cuerpo del delincuente Jarabo (sobre el que fantasea el servicio) o la curiosidad por Luiyi contribuyen a que el protagonista se considere “rarito”, no hay un momento en que esto se convierta en angustia u homofobia. La homofobia se representa como algo que no consigue su propósito de silenciar al personaje.

La criada Mary aparece a lo largo de la narrativa como alguien que “sospecha” que el protagonista podría acabar mal e intenta corregir el error. En varios episodios parece intentar poner coto a la potencialidad homosexual del niño *queer*. Se trata de un personaje paradójico. Por una parte es quien explica el mundo al niño y quien lo fija. Pero lo fija siguiendo una visión heteronormativa. Así es como la complicidad de la Mary en realidad aparece como una trampa: sus intentos de seducción del niño, sus manoseos y tocamientos aparecen representados en el texto como un intento de llevarle “por el buen camino”. En términos de Stockton, el niño *queer* responde eligiendo un camino “lateral” no heteronormativo. En este sentido la traición de Felipe, que descubre que fue Mary quien robó un valioso anillo a su tía y la delata ante la familia, constituye el punto de inflexión del texto. Es uno de los gestos más importantes del personaje como agente narrativo. La delación se resuelve con una maldición por parte de Mary que se basa en la injuria homofóbica, a pesar de lo cual será ella quien abandone la casa y el niño quien se convierta en el adulto que narra la novela:

Chivato, cochambroso, malasangre, maricón. Así te zurzan el ojo del culo con una sogá embadurnada de alquitrán. Y que se te encaje en las tripas un retortijón que te las deje como el escobón de desatascar el váter. Que se te engoñipe hasta la saliva que tragues, que se te llene la boca de gargajos y la lengua de ronchas, que por los dientes se te meta moho y por el ombligo te salga pus. Y que por la leche que mamé, niño, pichapuerca, no encuentres en tu vida ni una sola gachí que te ponga duro el bienmesabe, que como las hembras se te quede lacio como una bicha en invierno, y que hasta con los hombres se te ponga chiquitujo, seco y pellejón, y si alguna vez, por los cuernos del demonio, se te pusiera en forma el alfajor, que te entre una bulla tan grandísima que se te salga el gusto antes de catar, que tengas que aviarte haciéndoles gallordas a los barrenderos por un perra chica y que te apedreen por cacorro, asqueroso y mamonazo (227).

La reacción inicial del protagonista frente a la maldición de la Mary es de miedo. No miedo a “ser” homosexual, sino a la soledad que conllevará ser “rarito”. De hecho, la conclusión del texto gira en torno a este miedo y lo resuelve aceptando la posibilidad de estar solo. Por supuesto el autor, a diferencia del niño, sabe que había “otros raritos” como él y el lector sabe que la soledad en el mundo heteronormativo no es una amenaza cumplida, pues condujo a otra comunidad. De nuevo el título del capítulo final suena a la vez a sentencia y a consuelo: “El mundo está lleno de gente solitaria”. Que el personaje reconozca su soledad es comparable a una afirmación, pero que el mundo esté lleno de gente como él resulta esperanzador. Así una de las últimas escenas de la novela confirma esto cuando establece una complicidad explícita con el misterioso tío Ramón. La solución de Felipe es un ejemplo nítido del “crecer de lado” que implica Stockton.

Ambas novelas, pues, se sitúan en el pasado para releerlo desde el presente. Gómez Arcos pone en narrativa las ideas de Hocquenghem, Deleuze y Guattari para interpretar no solo su propia infancia, sino para proponer una visión *remedial* de la España franquista. El sexo aparece como liberador y rompedor de silencios y oscuridades. Por su parte, Mendicutti sitúa a su personaje en un curso de evolución en términos gais que será reconocible a la mayoría de sus lectores. En ambos casos, al uso *remedial* de la representación de la infancia se une un elemento de reivindicación del placer. Tal reivindicación tiene connotaciones políticas, que de nuevo difieren en ambos autores. Mientras que en la visión de Gómez Arcos la afirmación de una sexualidad no heteronormativa tiene consecuencias revolucionarias, el protagonista de *El palomo cojo* parece dirigirse a un acomodo dentro de una comunidad “gay” más permisiva que el mundo del pasado descrito en la novela.



## Bibliografía

- Gómez Arcos, Agustín (2007): *El cordero carnívoro*. Sant Boi: Cabaret Voltaire.
- Hanson, Ellis (2007): "Queer Gothic", en Catherine Spooner y Emma McEvoy (eds.), *The Routledge Companion to Gothic*. New York: Routledge, pp. 174-182.
- Halberstam, Judith (2011): *The Queer Art of Failure*. Durham: Duke University Press.
- Hocquenghem, Guy (1993): *Homosexual Desire*. Durham: Duke University Press.
- Kincaid, James R. (1992): *Child Loving. The Erotic Child and Victorian Literature*. New York: Routledge.
- Le Vagueresse, Emmanuel (2008): "L'agneau carnivore (1975) d'Agustín Gomez-Arcos: langue de l'autre et amour du même? ou: A la recherche d'une altérité singulière sous le franquisme finissant", en Marie-Madeleine Gladieu y Alain Trouvé (eds.), *Approches interdisciplinaires de la lecture – Séminaire de recherche n° 2 : Lecture et altérités*. Reims: Epure, pp. 213-229.
- Mendicutti, Eduardo (2001): *El palomo cojo*. Barcelona: Tusquets.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (1985): *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press.
- (1991): "How to Bring Your Kids Up Gay", en *Social Text* 29, pp. 18-27.
- Stockton, Kathryn Bond (2009): *The Queer Child, or Growing Sideways in the Twentieth Century*. Durham: Duke University Press.
- Vilaseca, David (2003): *Hindsight and the Real. Subjectivity in Gay Hispanic Autobiography*. Bern: Peter Lang.



# Las novelas “homosexuales” de Óscar Hermes Villordo<sup>1</sup>

Jorge Luis Peralta

Universidad Nacional de La Plata-CONICET

A pesar de ser reconocido como pionero en el tratamiento de la temática homosexual en la literatura argentina, Óscar Hermes Villordo (1928-1994) no ha merecido atención por parte de la crítica LGTB,<sup>2</sup> más interesada, hasta la fecha, por otros creadores cuya obra resulta inmediatamente asequible desde una perspectiva *queer* (Manuel Puig, Sylvia Molloy, Osvaldo Lamborghini) y que, es importante notarlo, han tenido una proyección internacional de la que carecen Villordo y otros escritores minoritarios. La obra del autor ofrece, no obstante, posibilidades múltiples para una lectura ‘torcida’, que exceden la mera tematización y visibilización de la ‘homosexualidad’ en la narrativa argentina posterior a la última dictadura (1976-1983). Un rasgo notable del ciclo formado por las novelas *La brasa en la mano* (1983), *La otra mejilla* (1986), *El Ahijado* (1990) y *Ser gay no es peca-*

---

1 El presente artículo se inscribe en el marco del proyecto de investigación FEM2015-69863-P MINECO-FEDER.

2 Es significativa su ausencia en la enciclopedia de Foster (*Latin American Writers*), en la que figuran 27 otros autores argentinos que abordaron temas homoeróticos en sus obras, especialmente porque este investigador ha sido uno de los pocos que se ocupó de la obra de Villordo (Foster, *Gay and Lesbian*, 72-76). En mi conocimiento, la única investigación extensa sobre el autor es la de Pierce, quien realiza un estudio comparativo entre dos novelas de Villordo y un volumen de poesía de Néstor Perlongher. En el marco de la crítica LGTB argentina, Melo ha dedicado breves capítulos a la narrativa villordiana en sus monografías sobre las representaciones literarias del homoerotismo, mientras que Parchuc ha analizado brevemente *La otra mejilla* en un artículo sobre políticas narrativas de los géneros y las sexualidades. Zeiger (“Villordo”), por su parte, con una nítida intención vindicadora, ha trazado el perfil biobibliográfico del escritor (e incluso ha incorporado alguno de sus rasgos al personaje de Ernesto Vila en la novela *Redacciones perdidas*, de 2009). Cabe señalar, además, que Osvaldo Bazán consagró dos capítulos de su historia de la homosexualidad en Argentina a la figura de Villordo y que Brizuela incluyó un fragmento de *La otra mejilla* en su antología de relatos argentinos de temática homosexual. Breves menciones a la obra del autor pueden encontrarse también en los trabajos de los activistas Alejandro Jockl (53) y Zelmara Azevedo (119-120).

do (1993) consiste en la incorporación de personajes y situaciones homoeóticas en estructuras narrativas tradicionales, pues Villordo, a diferencia de Puig o Lamborghini, no se interesó por innovaciones o experimentaciones estéticas. Un análisis más detenido permitiría demostrar, sin embargo, que el carácter transgresivo de estas novelas no se reduce al aspecto temático. Ciertos procedimientos formales que sostienen las representaciones de la “homosexualidad”, y el hecho mismo de que estas representaciones disten mucho de ser unívocas, evidencian subversiones ideológicas y políticas que convierten este ciclo novelístico en una pieza indispensable para la reconstrucción de una genealogía gay/*queer* en la literatura argentina e hispanoamericana.

A partir de 1983, con la entrada de la democracia, un nuevo panorama político, social y editorial favoreció la publicación de narrativa de temática explícitamente homosexual. En esta nueva corriente se insertó el ciclo iniciado por Villordo con *La brasa en la mano*. Según Claudio Zeiger (“Villordo”, 124), a partir de esta novela, el autor

se fue convirtiendo en un personaje público. Salía asiduamente por televisión y daba entrevistas en las que hablaba abiertamente sobre su homosexualidad. El libro llegó a sobrepasar los sesenta mil ejemplares en los días de la incipiente democracia. Como parte del destape en ciernes, era bastante elocuente. Vendrán luego *La otra mejilla* y *El Ahijado*, donde se reiteran las peripecias homosexuales por suburbios, obras en construcción, cárceles, circos y otros enclaves de un circuito plebeyo, cada vez más alejado del círculo estetizante de la experiencia de sus maestros o colegas mayores.

Villordo no solo habló de su homosexualidad, sino que fue también una de las primeras figuras públicas que declaró haber contraído el virus de VIH: lo hizo en una nota publicada en el diario *La Nación* pocos meses antes de su muerte, ocurrida en enero de 1994.<sup>3</sup> Aunque no se involucró en la militancia gay,<sup>4</sup> sus novelas contribuyeron de forma relevante a la co-

---

3 De acuerdo con Zeiger (“La otra mejilla”, s. p.), “lo que en esos últimos tiempos había sido un secreto a voces en el mundo literario con la revelación pública llevó a Villordo a una militancia resignada pero activa. Dio entrevistas, reconoció sin vueltas a través de un video que había llevado una vida sexual promiscua, instó a hacerse el análisis y a no discriminar a los enfermos”.

4 Rapisardi y Modarelli (90) señalan que durante los años setenta Villordo se mantuvo ajeno “a cualquier forma de activismo, a punto tal que solía ‘deshacerse de los periódicos del FLH [Frente de Liberación Homosexual] que le acercaban los amigos’ (J. H.). Re-

munidad LGTB, al presentar un testimonio de la vida de los “maricones” en dos periodos históricos precisamente delimitados: los años cincuenta (*La brasa en la mano*, *El Ahijado*) y la última dictadura militar (*La otra mejilla*). *Ser gay no es pecado* mostró, por su parte, en clave semiautobiográfica, la iniciación (homo)sexual de un niño en un pueblo de provincias.<sup>5</sup> Publicadas en los años ochenta, estas obras retrotraían a otras épocas y se desentendían, así, del presente moderadamente auspicioso en el que la “homosexualidad” empezaba a ganar cada vez más espacio en la esfera pública. Esta forma de distanciamiento era muy diferente de la que solía emplear un autor como Manuel Mujica Lainez, quien ubicaba situaciones y personajes homoeróticos en espacios y épocas alejadas del presente y disminuía, de esa forma, su posible conexión con la actualidad (Peralta). El emplazamiento de Villordo en otras épocas no obedece, a mi juicio, a una actitud de autocensura, sino a la voluntad de dar cuenta de la paradójica realidad que enfrentaron los “homosexuales” de antaño: la persecución y el sufrimiento, desde luego, pero también, el goce y el vértigo de la ‘aventura’. Al narrar el pasado ‘marica’, Villordo recuperó un universo prácticamente desconocido, que en su momento fue irrepresentable: los escasos intentos por desafiar la obligatoria invisibilidad de la disidencia sexual habían acabado en la justicia.<sup>6</sup> *La brasa en la mano* y *El Ahijado* desvelan, entonces, el mapa del homoerotismo porteño que la narrativa publicada abordó solo tangencialmente, a veces en títulos emblemáticos como *Dar la cara* (1960) de David Viñas. No obstante, el interés de estas novelas no se limita a que constituyan un “fresco de época”, como afirma Osvaldo Bazán (233). Incluso cuando el elemento documental o testimonial resulte de indudable valor, estos textos hoy olvidados son más que un mero ejercicio de memoria *queer*: las historias que narran —y el modo en que lo hacen— los ubican en la compleja encrucijada de la representación “homosexual”, con sus tramas y personajes ejemplares, tópicos recurrentes, estéticas divergentes e ideologías y políticas en conflicto. Según Zeiger (“La otra mejilla”, s. p.), dos líneas o tendencias generales se disputaron la representación de lo ho-

---

cién después de la caída de la última dictadura optó por ‘darse a conocer’ y asumió una actitud que podría considerarse militante”.

- 5 Aunque en la novela no se explicita la fecha, puede inferirse —por el sesgo semiautobiográfico— que la acción se desarrolla entre los años treinta y cuarenta.
- 6 Fueron procesadas obras de temática homoerótica como “La narración de la historia” (1959) de Carlos Correas, *Asfalto* (1964) de Renato Pellegrini y *La boca de la ballena* (1973) de Héctor Lastra.

mosexual en la literatura argentina entre los años cincuenta y noventa: una realista/testimonial y otra carnavalesca/barroca. Cabría preguntarse por qué motivo aquellos autores que, como Villordo y Correas, eligieron la primera de estas tendencias, no han merecido la misma suerte ni el reconocimiento que sí han recibido, en cambio, autores “barrocos” como Lamborghini y Perlongher. La identificación y el análisis de los aspectos más transgresivos de la narrativa de Villordo pueden constituir, a mi juicio, una vía adecuada para reconsiderar su producción.

Formalmente, las novelas de Villordo se inscriben en un registro realista más bien tradicional,<sup>7</sup> ajeno a los intentos de renovación de las formas narrativas que se venían produciendo en la literatura argentina desde la década de los sesenta (Cella). En una entrevista, Villordo (en Russo, 4) mencionó, entre sus referentes literarios, a Oscar Wilde, André Gide, Jean Genet y Julien Green, autores frecuentemente citados como influencia en proyectos narrativos de temática homosexual. La actitud confesional de Gide, el lirismo “sucio” de Genet, la penetración psicológica de Green son, en efecto, elementos fácilmente identificables en las novelas de Villordo. También la huella de Marcel Proust es evidente, tanto en el tratamiento de ciertos tópicos (el amor, los celos), como en los juegos temporales, vinculados al mecanismo de la “memoria involuntaria”.<sup>8</sup> A la altura de los años ochenta, estas referencias se antojan un tanto anacrónicas: Gide había sido abundantemente traducido y leído en Argentina entre los años cuarenta y cincuenta, al igual que Green, mientras que Genet había causado un impacto profundo entre ciertos autores cercanos al existencialismo que leyeron sus obras en francés, como Carlos Correas (1931-2000) y Juan José Sebreli (1930-). Con el paso del tiempo —y la transformación en los modos y modas literarias— estos escritores fueron quedando en el olvido. De hecho, las referencias más importantes de *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig, que inauguró, según varios críticos, una nueva manera de representar la homosexualidad en la literatura argentina, provienen del cine y otros productos de la cultura de masas. En definitiva, la obra de Villordo

---

7 Villordo sigue la tradición realista que, según Martínez Expósito (*Los escribas*, 39) “tiene de una equiparación lo más obvia posible entre personaje literario y persona o ser humano” y que “se ha esforzado siempre por presentar personajes reales, robados a la realidad, dotados de una vida y unas tensiones que desborden al propio relato en que aparecen”.

8 Craig, siguiendo a Gérard Genette, analiza el funcionamiento de este mecanismo en la narrativa de Mujica Lainez, análisis que podría hacerse extensivo a la obra de Villordo.

se emplaza, por sus filiaciones, en cierto clasicismo que podría explicar, tal vez, su marginación, frente a otras modalidades narrativas que apostaron por la experimentación y a la ruptura con las tradiciones precedentes.

Convendría tener en cuenta, sin embargo, ciertas particularidades de la obra del autor que nos podrían sobre la pista de transgresiones narrativas y no solo temáticas. Zeiger ("Villordo", 130) afirma que con la publicación de *La brasa en la mano* Villordo "pateó el tablero. En principio, rasgó el velo de su propia literatura, más elusiva y amable hasta entonces, y cruzó la línea del tratamiento sesgado y estetizante que se le había otorgado a la homosexualidad en los círculos de alta literatura de los que él mismo se alimentaba". Ciertamente, su tratamiento explícito de personajes y relaciones homosexuales contrasta con el 'buen decir' homófilo que había caracterizado las obras de Mujica Lainez o José Bianco, pero Villordo tampoco introdujo una forma completamente nueva: su literatura entronca con una serie de textos que Maristany (2010) denomina "ilegales", entre los que se encuentran "La narración de la historia" de Correas, *Asfalto* de Pellegrini y *La boca de la ballena* de Lastra. Estas obras avanzaron en el desvelamiento de zonas sexuales consideradas tabúes, desplazaron al "homosexual" del campo de la patología y plantearon complejas intersecciones de clase, raza, género y sexualidad, todos estos aspectos que Villordo recuperó y potenció en su ciclo novelístico de los años ochenta y noventa, cuando ya no existían prohibiciones legales en torno a la puesta en discurso de la "homosexualidad".

Desde el punto de vista narratológico, las novelas del autor comparten una serie de rasgos significativos. En primer lugar, todas presentan un narrador del cual ignoramos el nombre (*La brasa en la mano*, *La otra mejilla*, *El Ahijado*), o bien cuyo nombre se llega a saber, aunque el personaje preferiría lo contrario, como ocurre en *Ser gay no es pecado*: "¡Mariano! 'No digas mi nombre!'" (Villordo, *Ser gay*, 23). Es precisamente hacia el final de esta novela cuando se aclara la razón de la negativa. Otro personaje, un leproso "homosexual", se dirige al narrador en estos términos: "Haces bien en no querer que repitan tu nombre. Un hombre tiene todos los nombres. Un hombre tiene la culpa y el perdón en sí. [...] No hagas caso de quienes te acusan. Te llames como te llames no has cometido ningún pecado; si así hubiera sido, todos lo habrían cometido. Amar a los hombres no es ningún pecado" (126). Los narradores villordianos escamotean su nombre porque son confesamente "homosexuales" y dar el nombre equivaldría, quizás, a exponerse, a convertirse en blanco del insulto homofóbico o la estigmatización. Al mismo tiempo, se desdibujan en una especie de universalidad

que los iguala a cualquier ser humano. No se trata, sin embargo, de borrar la diferencia, sino de reducir su significación, de negarse a ser categorizado o, teniendo en cuenta los efectos performativos del lenguaje, convertido en lo que las palabras prescriben.<sup>9</sup> Hay que considerar también que los narradores de Villordo no hablan aún el lenguaje del orgullo: así se explica que en una novela publicada en 1993 la homosexualidad sea referida como un “pecado”. Las experiencias del armario, el sufrimiento, la vergüenza y la abyección resultan consustanciales a este universo.

Al anonimato de la voz narradora debe añadirse otro rasgo fundamental de estas novelas: la compleja arquitectura narrativa y las múltiples voces que intervienen en su construcción. Se reconoce, en todos los casos, un narrador homodiegético<sup>10</sup> y autodiegético/testimonial, que oscila entre la narración de su propia historia y la de otros personajes, a quienes en ocasiones les cede el control para que ellos mismos narren algún episodio. En las cuatro novelas, además, se repite la misma estructura: la historia principal se desarrolla dentro de una unidad temporal y espacial acotada, en cuya diégesis se insertan muchos otros episodios, con coordenadas espaciales y temporales divergentes. Zeiger (“Villoro”, 128) describe *La brasa en la mano* como un “ejercicio de narración arborescente”, descripción que se ajusta igualmente a *La otra mejilla*, *El Ahijado* y *Ser gay no es pecado*. En *La brasa en la mano*, por ejemplo, la acción se despliega en el curso de dos días, desde el momento en que Miguel, amante del narrador, le confiesa que “lo quiere”, hasta el día siguiente, cuando le comunica que se irá de viaje, circunstancia que pone punto final al romance. El hilo conductor de la narración lo constituyen

---

9 De acuerdo con Didier Eribon (30-31), la injuria proferida contra un sujeto homosexual constituye un enunciado performativo: “la injuria no es solamente una palabra que describe. No se conforma con anunciarme lo que soy. Si alguien me tacha de ‘socio marica’ (o ‘socio negro’ o ‘socio judío’) o, incluso, lisa y llanamente de ‘marica’ (‘negro’ o ‘judío’), no trata de comunicarme una información sobre mí mismo. [...] La injuria me dice lo que soy en la misma medida en que me hace ser lo que soy”. El narrador de *Ser gay no es pecado* advierte, en este sentido, que “entonces no se decía gay, ni siquiera homosexual, sino puto” (14).

10 Luz Aurora Pimentel (137) explica que la participación diegética permite distinguir las dos categorías básicas en el modelo propuesto por Gérard Genette —narrador homodiegético/narrador heterodiegético—: “si el narrador está involucrado en el mundo que narra es un narrador *homodiegético* (o en primera persona); si no lo está es *heterodiegético* (o en tercera persona). Ahora bien, es necesario insistir en que el involucramiento de un narrador homodiegético en el mundo que narra no es en tanto que narrador sino en tanto que *personaje*”.



las diversas andanzas, durante esos días, del narrador en compañía de sus amigos —Beto, Myriam, Adolfo, Babá— aunque la narración se extienda a las diferentes historias que estos personajes han protagonizado en el pasado. En *La otra mejilla*, por su parte, la acción principal tiene lugar en el curso de tres días, desde que el narrador visita en su casa a su amigo Víctor hasta el funeral de este mismo personaje; una vez más, la narración se demora por la inserción de múltiples relatos intercalados en los que intervienen tanto el narrador como sus amigos. Se trata de una estrategia deliberada, como el narrador explicita: “para entretener la espera (la espera de lo que inevitablemente deberé contar y que me duele tanto) intentaré recordar esas andanzas que, sin embargo, son sólo el prólogo de lo que va a pasar” (Villordo, *La otra mejilla*, 50). Alude, concretamente, a la narración de dos estadías de su amigo Víctor en la cárcel, que prefiguran el trágico final del personaje: será asesinado, según se sugiere, por las fuerzas policiales, en el marco de la última dictadura militar. La narración de otras historias demora, entonces, la de la historia principal: a la manera de Scheherazade, el narrador “gana tiempo” y posterga el desenlace, al tiempo que ilumina, desde perspectivas dispares, la situación de Víctor y de otros personajes sometidos, como él, a la violencia del Estado.

Estos patrones narrativos destacan, como he señalado, por las numerosas voces que, con o sin la mediación del narrador principal, asumen la tarea de contar. Las novelas de Villordo ponen en primer plano una auténtica comunidad narrativa, en la que si bien existe una voz con mayor grado de responsabilidad, constantemente cede el lugar a otras, o varía la focalización, de modo que todas las historias —y no solo la suya— adquieran, a su turno, centralidad, aunque se mantenga un eje conductor y aglutinante.<sup>11</sup>

---

11 Por este motivo la novela configura lo que Martínez Expósito (47) denomina “colectivo de homosexuales”: “una galería integrada y organizada alrededor de un personaje aglutinador, generalmente el protagonista. Las historias parciales de cada homosexual pierden importancia en beneficio de una acción central, sólidamente apuntalada por una pluralidad de historias adyacentes. [...] La aparición de una pluralidad de homosexuales alrededor de un protagonista homosexual permite ofrecer versiones diferentes de la homosexualidad, pero a diferencia de la galería proporciona una ordenación jerárquica, una comparación. Naturalmente, cuantos más y más personajes aparezcan en una historia, más rico y complejo será su contenido”. Habría que introducir, en el caso de Villordo, un matiz: las historias adyacentes son tan importantes como la principal. En *La brasa en la mano*, por ejemplo, la historia de amor entre el narrador y Miguel ocupa un espacio destacado, pero otras historias que se van contando, como las de Myriam (152-170) revisten, en su momento, igual importancia.

Se aprecia, en definitiva, la ausencia de un narrador hegemónico y, en su lugar, una red de narradores que construyen la(s) historia(s) horizontalmente.

A mi modo de ver, el elemento transgresivo consiste, en primer lugar, en el acto de dar voz a unos sujetos que, en los momentos históricos y socio-culturales en los cuales se ubica la acción, no habían podido hablar en primera persona. En *La brasa en la mano*, *La otra mejilla*, *Ser gay no es pecado*, los “homosexuales” cuentan, hacen circular historias, construyen una compleja red discursiva alrededor de sus cuerpos, deseos y experiencias. Si históricamente la “homosexualidad” estuvo condenada al silencio —era, en efecto, el pecado ‘nefando’— este ciclo novelístico constituye su puesta en discurso plural: una constelación de historias que muestra cómo los hombres que se relacionaban con otros hombres gestionaron sus vidas bajo regímenes autoritarios, sufriendo pero también resistiendo los mecanismos represivos. La posibilidad de hablar, de tener un espacio legítimo en el discurso, fue aprovechada por Villordo para dar a conocer, durante los años de la democracia, a aquellos sujetos que habían permanecido invisibles, o más exactamente, invisibilizados. Como él mismo declara en una entrevista, “cuando yo comencé a ocuparme del tema, no había una literatura desarrollada sobre la homosexualidad en la Argentina. Se me ocurrió entonces que por experiencia propia o compartida, por los relatos de homosexuales amigos o por la vida que yo vivía, podía conocer ese mundo. [...] tenía ganas de contar” (Villordo en Russo, 4). Ese deseo de contar del autor se traslada a sus personajes en las diferentes novelas,<sup>12</sup> hasta el punto de que muchos de ellos sean reconocidos por su pericia narrativa, como el hombre de la casilla en *El Ahijado*: “era un buen contador de cuentos” (29). En esta novela, además, el acto de narrar se liga explícitamente con el acto sexual. Las historias de dudosa veracidad que circulan en torno del personaje del título crean redes eróticas entre quienes las producen y escuchan: el muchacho ausente activa fantasías y placeres, pero solo puede ser poseído suplementariamente, a través de los relatos e intercambios sexuales que lo invocan.<sup>13</sup>

12 En *Ser gay no es pecado* se sugiere que el narrador aprendió el arte de narrar de las mujeres de su pueblo, especialmente de una de ellas, Rosa: “contar... esto que parece excepcional, no lo es para las mujeres viejas que viven junto al río. Otras mujeres les han transmitido la antigua sabiduría, que ellas a su vez recibieron de otras, y éstas de otras” (31).

13 Valga como ejemplo un fragmento del episodio en que el narrador mantiene un encuentro sexual con el hombre de la casilla mientras este le cuenta, a su vez, un encuentro sexual con *El Ahijado* en la cárcel: “Mientras me contaba la historia, se acariciaba entre las piernas, adelante y hacia abajo, para lograr la erección. La historia me interesaba poco

La multiplicidad de voces y su entrecruzamiento en una estructura narrativa compleja resulta transgresiva, en segundo lugar, porque de acuerdo con Robert K. Martin (295), un rasgo distintivo de la "escritura gay" consistiría en el rechazo de las formas narrativas tradicionales y en la asunción de la discontinuidad como principio creativo. Opuesta, entonces, a la economía narrativa patriarcal, la "escritura gay" apelaría a la digresión, extensión o prolongación: "if meaning, or knowledge, is the goal of language, then digression seems an obstacle, a way of delaying Access to truth, or the achievement of climax" (286). Se frustra, en suma, el progreso narrativo hacia una conclusión (que Martin equipara al fracaso del capital y del trabajo invertidos para lograr productividad). En efecto, las novelas de Villordo demoran la resolución y, cuando esta llega, no resulta definitiva: no llega a saberse, por ejemplo, quién asesinó a Víctor en *La otra mejilla* —y queda abierta la posibilidad de que el resto de los personajes sufra un destino similar— mientras que el desengaño amoroso del narrador con Miguel en *La brasa en la mano* no constituye un final en sentido estricto: remite a una relación pasada (con Esteban) y prefigura otras futuras: el *happy end* no parece concebible —pero tampoco necesariamente deseable—<sup>14</sup> en el universo de relaciones intermasculinas planteado en la novela.<sup>15</sup>

La transgresión también se manifiesta, en la narrativa de Villordo, mediante la incorporación de dos discursos antagónicos —el "amoroso" y el "pornográfico"— que se van alternando en las distintas novelas y llegan a establecer una suerte de complementariedad. Con "discurso amoroso" remito, obviamente, al trabajo de Roland Barthes, pues muchas de las fi-

---

de modo que me acerqué para tocarlo, atraído por los testículos hinchados y la verga descomunal" (12).

- 14 Si bien los narradores de *La brasa en la mano* y *La otra mejilla* aspiran a mantener relaciones estables (sin desmedro de otras ocasionales), personajes como Beto (*La brasa...*) o el narrador de *El Ahijado* prefieren los encuentros casuales. Hay que destacar, además, el hecho de que estas novelas no impongan una mirada condenatoria sobre la promiscuidad sexual, antes bien, *El Ahijado* constituye una auténtica celebración del sexo ocasional, como ha señalado Melo (321).
- 15 En *El Ahijado* y *Ser gay no es pecado* también hay un desarrollo narrativo disperso y un final no conclusivo: en la primera, el muchacho que visualiza el narrador en el final puede o no ser el Ahijado (la búsqueda del objeto de deseo queda así en suspenso); en la segunda, la última escena muestra al narrador y a su amigo Alegre en el tren que los llevará desde el pueblo a Buenos Aires: no se cierra, por lo tanto, la novela de iniciación (homo)sexual, sino que se interrumpe en un estadio clave de su desarrollo.

guras analizadas por él aparecen representadas en las novelas de Villordo.<sup>16</sup> Especialmente en *La brasa en la mano* y en *La otra mejilla*, y sobre todo en la voz de los narradores protagonistas, se configura un discurso en torno al amor entre varones que constituye una infracción, en la medida en que a este amor le ha sido negado la posibilidad de expresarse y aún de existir. Como advierte Alfredo Martínez Expósito,

la expresión *amor homosexual*, que quizá encierra una metáfora parecida a *hacer el amor*, lejos de estar fosilizada, suena aún a muchos oídos como un oxímoron porque en la homosexualidad se percibe aún un algo de excesivamente zoológico (o acaso demasiado depravado) que no concuerda con la elevación espiritual inherente a la idea de amor. De hecho, mientras que el amor es uno de los grandes temas de nuestra literatura, ese *amor homosexual* es uno de sus grandes tabúes (*Escrituras*, 58).

Contradiendo, entonces, la tradición discursiva (heterosexista) que no considera legítimo el amor entre hombres, Villordo modula un “discurso amoroso homosexual” que simultáneamente replica y subvierte los tópicos del discurso amoroso a secas, heterosexual por defecto. El narrador de *La brasa en la mano* afirma, en este sentido, que sus relaciones con Miguel “tenían no sé qué de parecido con las del hombre y la mujer” (24), pero lo cierto es que la lógica de su vínculo, más allá de ciertas zonas comunes, posee una especificidad homoerótica: se trata de relaciones que hay que mantener ocultas, que implican (casi siempre) un intercambio monetario y en las que el papel activo durante la instancia de la seducción muchas veces corresponde al “homosexual”, de manera que el “chongo”, a pesar de su férrea masculinidad, asume la posición de ‘pasividad’ convencionalmente atribuida a la mujer. Así, la reproducción de algunos motivos recurrentes del discurso amoroso hetero asume, en la voz de los narradores de Villordo, un carácter anómalo, pues involucra cierto asimilacionismo, pero también una clara subversión, como puede apreciarse en el siguiente fragmento de *La otra mejilla*:

Él tomó mi mano y, abriéndola, la llevó hasta sus labios. Luego en el hueco dijo: “No me dejes”. Fue un susurro tan bello que me quedé mirando el cielo sin contestarle. Él me amaba, me necesitaba, no importaba el salto que había

---

16 Entre los muchos ejemplos posibles, cabe citar la figura que Barthes (42-43) denomina “celos”, articulada en *La brasa en la mano* respecto de la relación entre el narrador y Miguel (88-89).

tenido que dar para encontrarme. Casi en seguida noté que se había quedado dormido. La respiración suave y acompasada comenzó a crearme el recuerdo más hermoso que tendría de él, el de su sueño sin sobresaltos, fácil e inmediato, después del amor (156-157).

La escena, de un romanticismo estereotipado, lindante con la cursilería, adquiere otra dimensión si se tiene en cuenta el marco en el que se desarrolla: después de una reunión con amigos en un billar, el narrador y Lucio, muchacho al que ha conocido el día anterior, dan un paseo en mateo por los bosques de Palermo. El cochero está al tanto de las actividades homoe-róticas del narrador y los conduce hacia un lugar oscuro: "sólo la complicidad con algunos cocheros, como Sandoval, hacía posible la excentricidad. Él y su caballo sabían los caminos del bosque donde la policía difícilmente aparecería" (149). Ese "lugar oscuro" constituye un espacio heterotópico donde la práctica homosexual queda a salvo de la vigilancia: cabe recordar que la novela transcurre durante la década de 1950, época en la se inició la persecución sistemática de los llamados "amorales" a través de *razzias* y otros operativos ejecutados por las fuerzas policiales (Ben/Acha). La escena "romántica" entre el narrador y Lucio evoca entonces los términos de una escena heterosexual, pero al producirse en otro contexto, perturba su significado original. A la diferencia contextual debe añadirse la peculiar forma de relación que, precisamente en esa escena, comienza a gestarse: el narrador es un "homosexual" de mediana edad y empleado de oficina; Lucio, un joven "heterosexual", con novia y sin trabajo, que espera obtener un beneficio económico de su vinculación con el narrador, aunque también disfrutará del contacto sexual, como resulta evidente más adelante. Una relación, en definitiva, 'parecida' a la que establecen hombres y mujeres, que imita alguna de sus convenciones y se nutre de su lenguaje, pero que se desarrolla de acuerdo con otros parámetros. El discurso amoroso que atraviesa la narrativa de Villordo desafía, así, la lógica heterosexista que considera que el "amor" es un sentimiento impropio de los homosexuales, a quienes margina a la esfera de la sexualidad, objeto asimismo de estigmatización por improductiva y perversa.

El otro discurso articulado en las novelas del autor —el pornográfico— se ubica precisamente en esa esfera. No se trata ya del amor y sus formas, idealizadas/elevadas, sino del sexo, y en particular del sexo que Gayle Rubin denomina "malo": "homosexual, promiscuo, no procreador, comercial", que incluye "la masturbación, las orgías, el encuentro sexual

esporádico, el cruce de fronteras generacionales y el realizado en ‘público’ o al menos en los arbustos o en los baños públicos” (131). La trilogía compuesta por *La brasa en la mano*, *La otra mejilla* y *El Ahijado* abunda en descripciones explícitas de esta clase de estas prácticas, en lo que supone una auténtica subversión a la norma que durante décadas prohibió visibilizar la sexualidad ‘abyecta’ de los homosexuales.<sup>17</sup> Debe tenerse en cuenta que tanto “La narración de la historia” de Correas como *Asfalto* de Pellegrini y *La boca de la ballena* de Lastra fueron procesadas por ‘obscenidad’ (esto es, por mostrar lo que debía permanecer ‘fuera de la escena’), a pesar de que su contenido pornográfico fuera mínimo.<sup>18</sup> Villordo llevó al extremo el discurso tímidamente iniciado por sus predecesores; en este sentido debe considerárselo, además, un antecedente insoslayable de ciertas tendencias actuales, como la que desarrolla De Parado, primera editorial argentina de narrativa porno gay.<sup>19</sup>

La exposición pormenorizada de actos (homo)sexuales ocupa un espacio considerable en las novelas mencionadas. *La brasa en la mano*, aparecida pocos meses después del retorno democrático, parece aludir ya desde el título al carácter candente de su tema, creando ambigüedad en torno a qué pueda ser ‘lo que quema’: si el tema homosexual en general, o el deseo homoerótico en particular, ahora que puede ser mostrado tras un prolongado confinamiento al silencio. Villordo da cuenta de las múltiples fuentes y formas del placer homosexual, sin caer nunca en una visión moralista de los actos que describe. El ejemplo paradigmático lo constituye, a mi modo de ver, *El Ahijado*, novela que narra las andanzas sexuales del protagonis-

---

17 Cronológicamente, la primera censura de la representación del homoerotismo se produjo en 1914, cuando la obra teatral *Los invertidos* de José González Castillo debió bajar de escena a causa del escándalo provocado. Desde entonces, según argumenta Brizuela (17), “toda publicación de una obra con ‘tema homosexual’ fue un acto de política editorial muy combativo y muy riesgoso”.

18 Por pornográficas entendemos, siguiendo a Moulton (3), aquellas “cultural productions that depict human sexual activity in a relatively explicit manner, and that are seen by some observers as being offensive or morally reprehensible”.

19 En la página web, disponible en <<http://goo.gl/X5hsyw>>, se indica que “De Parado es una editorial de libros electrónicos dedicada a la publicación de narrativa porno gay”. Hasta la fecha han aparecido ocho títulos: *El hombre de acero* (2012) de Facundo Soto, *Gustavito* (2012) de Callero, *La gira* (2012) de Martín Villagarcía, *Las lunas de Urania* (2013) de Marcel Pla, *Papus* (2013) de Martín Zicari, *Fronteira* (2014) de Leandro Da Silva, *Polvo de estrellas* (2014) de Cecilia Palmeiro y Marianino y *Gualicho* (2016) de Gael Policano Rossi.

ta-narrador en el curso de dos días, principalmente en espacios públicos como baldíos y obras en construcción. De los muchos ejemplos posibles de discurso pornográfico que aparecen en esta novela, citaré el siguiente, en el que el personaje describe una felación:

Era como succionar un taladro, un tirabuzón o un tornillo. Parecía hecha de segmentos consecutivos y mal soldados y provocaba en la boca la sensación de un todo de partes diferentes. La suavidad de la piel, que corría el peligro de rajarse por la tirantez, despertaba también el mismo desconcierto al tacto que, asombrada, la lengua transmitía junto con el deleite y el rechazo. Él empujaba suavemente, contemplando la operación; dejaba deslizar la verga hasta el fondo de mi garganta. Era resbalosa por lo lisa. Ni siquiera producía la arcada molesta, porque apenas rozaba la glotis, y si la rozaba, no se sentía (34-35).

Este discurso que, según algunas definiciones de la pornografía, sería “una forma de obscenidad”, alternativamente podría ser considerado un “material dirigido para producir o que tiene el efecto de producir excitación sexual” (Rea en Vélez, 3). La idea de que el relato pornográfico puede estimular eróticamente a los lectores u oyentes se manifiesta con nitidez en *La otra mejilla*, en la extensa secuencia desarrollada en el billar. Las historias de hazañas sexuales que cuenta Ernesto se solapan con acaloradas discusiones en torno de los tamaños, formas y colores de los miembros viriles. Resulta muy interesante la siguiente observación del narrador: “Cuando se hablaba del tema la alegría era general, un poco nerviosa al comienzo, como otra forma del pudor, ya que las alusiones se hacían a cada uno y las referencias alcanzaban al propio sexo, pero contagiosa y excitante siempre porque tocaba algo muy fácil de poner en movimiento, el erotismo de todos” (128). La puesta en discurso del sexo funciona como disparador de emociones eróticas: hablar de sexo es tan excitante como practicarlo, e incluso, como en *El Ahijado*, la realización simultánea de ambas actividades puede conducir al máximo de los placeres. Practicar sexo y hablar de él —socializarlo— constituye mucho más que una mera evasión si tenemos en cuenta el contexto dictatorial en el que se desarrolla esta novela: en los cuerpos, en sus goces, en los discursos acerca de estos goces, se cifra una auténtica resistencia al régimen brutal que durante ocho largos años sembró el terror en Argentina. El discurso pornográfico de Villordo no es una mera provocación para los biempensantes: supone, ante todo, un esfuerzo por visibilizar un conjunto de deseos y placeres que resultaron decisivos para las comunidades eróticas disidentes de los años cincuenta y setenta.

Otra forma de transgresión manifiesta en el ciclo novelístico de Villordo concierne a la configuración identitaria de los personajes. Siguiendo la propuesta de Ricardo Llamas, considero que resulta más pertinente hablar de narrativa “homosexual”, entrecomillando este último término, a fin de destacar el carácter inestable de las subjetividades que retrata el autor, pues si bien muchos personajes se perciben a sí mismos como “homosexuales”, hay otros que rechazan esta etiqueta o que ni siquiera se plantean la cuestión de la identidad, a pesar de mantener relaciones sexuales y/o afectivas con otros varones. En su comentario de *La brasa en la mano*, Azevedo (120) cuestionó el hecho de que “la marica aparece siempre como un personaje grotesco, desagradable y ridículo, al lado de las figuras atléticas, hermosas y exuberantes de sus amantes, los ‘hombres’”. Esta descripción reduce o empobrece, sin embargo, el planteo mucho más complejo de la novela. Aunque en la narrativa de Villordo abundan las relaciones entre homosexuales afeminados —“maricas” o “putos”— y heterosexuales viriles —“chongos”— estos vínculos no son tan estáticos como parece sugerir la descripción de Azevedo, ni sus protagonistas sujetos fácilmente reducibles a una definición identitaria. A mi juicio, se ha prestado muy poca atención a la concepción fluida de las identidades y sexualidades que se aprecia en las novelas de este autor y que permitiría recuperarlas desde una óptica *queer*.

La historiografía sobre “homosexualidad” en Argentina contiene múltiples ejemplos de la fluctuación e incoherencia de las identidades sexuales desde finales del siglo xix y a lo largo de todo el xx (Bao, Bazán), aunque solo la investigación de Pablo Ben ha ofrecido un análisis riguroso desde el punto de vista teórico. El “homosexual”, según este crítico, no se constituyó en una categoría de identidad en el país hasta la década de 1950, cuando se produjo una separación nítida de las esferas de la “hetero” y “homosexualidad”. A partir de este momento, los hombres que se relacionaban con otros empezaron a ser percibidos —y a percibirse a sí mismos— como una clase diferenciada de persona. Beto, de *La brasa en la mano*, o Ernesto, de *La otra mejilla*, son ejemplos de esta nueva “especie”. No obstante, muchos sujetos involucrados en intercambios homoeróticos no asumieron una identidad “homosexual”. En *La otra mejilla* Víctor es testigo, durante una breve estadía en la cárcel, de la intensa amistad que une a dos presos: “La pareja de viejos le parecía un ejemplo del afecto entre los presos, aunque hubiera sido uno solo de ellos el que lo manifestara hasta entonces. No se engañaba: la severidad del viejo mayor, su desprecio



y hasta su asco, encubrían amor" (68). Los míticos "chongos" son el caso más eminente de una identidad sexual flexible: los soldados, marineros, obreros y mendigos que recorren estas novelas no encajan en el modelo de "homosexual"; muestran, en cambio, el amplio espectro de posibilidades eróticas que se desarrolla al margen de las categorizaciones dominantes. Un universo, en definitiva, mucho más *queer* de lo que podría parecer, y que invita a releer, o a descubrir por primera vez, a uno de los autores más injustamente olvidado de las letras argentinas.

## Bibliografía

- Azevedo, Zelmar (1985): *Homosexualidad: hacia la destrucción de los mitos*. Buenos Aires: Del Ser.
- Barthes, Roland (1993 [1977]): *Fragmentos de un discurso amoroso*. Trad. Eduardo Molina. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Ben, Pablo y Omar Acha (2004-2005): "Amorales, patoteros, chongos y pitucos. La homosexualidad masculina durante el primero peronismo (1943-1955)", en *Trabajos y Comunicaciones* 30.31, s. p., <<http://goo.gl/qzvp3>>.
- Ben, Pablo (2009): *Male Sexuality, the Popular Classes and the State: Buenos Aires, 1880-1955*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Bao, Daniel (1993): "Invertidos sexuales, tortilleras y maricas machos: the Construction of Homosexuality in Buenos Aires, 1900-1950", en *Journal of Homosexuality* 24.3-4, pp. 183-219.
- Bazán, Osvaldo (2004): *Historia de la homosexualidad en la Argentina. De la Conquista de América al siglo XXI*. Buenos Aires: Marea.
- Brizuela, Leopoldo (ed.) (2000): "El estante escondido", en *Historia de un deseo. El erotismo homosexual en 28 relatos argentinos contemporáneos*. Buenos Aires: Planeta, pp. 11-20.
- Cella, Susana (coord.) (1999): *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 10. La irrupción de la crítica*. Buenos Aires: Emecé.
- Correas, Carlos (2012 [1959]): "La narración de la historia", en *Los jóvenes y otros cuentos*. Buenos Aires: Mansalva, pp. 67-93.
- Craig, Herbert (1984): "Proust y Mujica Lainez: la memoria asociativa", en *Cuadernos Hispanoamericanos* 409, pp. 101-105.
- Eribon, Didier (2001 [1999]): *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Trad. Jaime Zulaika. Barcelona: Anagrama.
- Foster, David William (1991): *Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing*. Austin: The University of Texas Press.
- (ed.) (1994): *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes: A Bio-Critical Sourcebook*. Westport: Greenwood.
- Jockl, Alejandro (1984): *Ahora, los gay*. Buenos Aires: De la Pluma.
- Lastra, Héctor (1973): *La boca de la ballena*. Buenos Aires: Corregidor.
- Maristany, José (2010): "Fuera de la ley, fuera de género: escritura homoerótica y procesos de subjetivación en la Argentina de los 60-70", en José Maristany (ed.), *Aquí no podemos*

- hacerlo. Moral sexual y figuración literaria en la narrativa argentina (1960-1976)*. Buenos Aires: Biblos, pp. 185-241.
- Luna, Félix (1976): "Homosexualidad y etimología", en *Todo es Historia* 105, p. 36.
- Martin, Robert K. (1993): "Roland Barthes: Toward an 'Écriture Gaie'", en David Bergman (ed.), *Camp Grounds. Style and Homosexuality*. Amherst: The University of Massachusetts Press, pp. 282-298.
- Martínez Expósito, Alfredo (1998): *Los escribas furiosos. Configuraciones homoeróticas en la narrativa española actual*. New Orleans: The University of the South Press.
- Martínez Expósito, Alfredo (2004): *Escrituras torcidas. Ensayos de crítica "queer"*. Barcelona: Laertes.
- Melo, Adrián (2005): *El amor de los muchachos. Homosexualidad y literatura*. Buenos Aires: Lea.
- (2011): *Historia de la literatura gay en Argentina. Representaciones sociales de la homosexualidad masculina en la ficción literaria*. Buenos Aires: Lea.
- Moulton, Ian Frederick (2000): *Before Pornography. Erotic Writing in Early Modern England*. New York: Oxford University Press.
- Mujica Lainez, Manuel (1982): *Páginas de Manuel Mujica Lainez*. Estudio preliminar de Óscar Hermes Villordo. Buenos Aires: Celtia.
- Parchuc, Juan Pablo (2012): "Se dice de mí: el discurso referido en las políticas narrativas de los géneros y las sexualidades", en Fabricio Forastelli y Guillermo Olivera (eds.), *deSignis* 19. *Estudios queer. Semióticas y políticas de la sexualidad*, pp. 25-34.
- Pellegrini, Renato (1964): *Asfalto*. Buenos Aires: Tirso.
- Peralta, Jorge Luis (2015): "Huellas de disidencia homoerótica en *El unicornio* de Manuel Mujica Lainez", en *Revista de Literatura Chilena* 90, pp. 197-222.
- Pierce, Joseph M. (2007): *Néstor Perlongher y Oscar Hermes Villordo: perspectivas divergentes de la homosexualidades argentinas durante el Proceso de Reorganización Nacional*. Austin: The University of Texas Press.
- Pimentel, Luz Aurora (1998): *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Rapisardi, Flavio y Alejandro Modarelli (2001): *Fiestas, baños y exilios. Los gays porteños en la última dictadura*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Rubin, Gayle (1989): "Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad", en Carol S. Vance (ed.), *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*. Madrid: Ed. Revolución, pp. 113-190.
- Russo, Miguel (1992): "El sexo es lo más sagrado que tenemos", en *La Maga* 27, pp. 4-5.
- Vélez Núñez, Rafael (2006): "Introducción", en Rafael Vélez Núñez (ed.), *Géneros extremos/ extremos genéricos: la política cultural del discurso pornográfico*. Cádiz: Universidad de Cádiz, pp. 1-10.
- Villordo, Óscar Hermes (1966a): *Óscar Hermes Villordo presentado por Manuel Mujica Lainez*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- (1966b): *El bazar*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1985 [1971]): *Consultorio sentimental*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1986): *La otra mejilla*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1990): *El Ahijado*. Buenos Aires: Planeta.
- (1991): *Manucho. Una vida de Mujica Lainez*. Buenos Aires: Planeta.
- (1993): *Ser gay no es pecado*. Buenos Aires: Beas.

- (1994): *El Grupo Sur. Una biografía colectiva*. Buenos Aires: Planeta.
- (2010 [1983]): *La brasa en la mano*. Resistencia: De la Paz.
- Zeiger, Claudio (2004): "La otra mejilla", en: *Suplemento Soy*, s. p., <<http://goo.gl/7eTV5D>>.
- (2009): *Redacciones perdidas*. Buenos Aires: Emecé.
- (2011): "Villordo o el espejo desordenado", en Claudio Zeiger, *El paraíso argentino*. Buenos Aires: Emecé, pp. 115-137.



# Intertextualidad musical e histórica en *Anarcoma* (1983 y 1987), de Nazario<sup>1</sup>

José Luis Ramos Rebollo

*Universitat de Lleida*

Anarcoma, protagonista de los dos álbumes homónimos publicados por Nazario (1944) en 1983 y 1987, es una travesti que compagina el espectáculo, la prostitución y la investigación privada.<sup>2</sup> Una de las características de las dos obras es la presencia de referencias musicales: sobre el escenario del local de copas “El Torpedo”,<sup>3</sup> Anarcoma realiza, al igual que otras compañeras del club, imitaciones de artistas como Sara Montiel (1928-2013), Marujita Díaz (1932-2015) o Rocío Jurado (1946-2006).<sup>4</sup> Otra de las par-

- 
- 1 Este trabajo se ha desarrollado en el marco del “Grupo de investigación consolidado Creación y pensamiento de las mujeres” (2014 SGR 44).
  - 2 Si bien Nazario (*Anarcoma*, 8) define a su personaje como “travesti”, a partir de ahora utilizaré de manera indistinta el prefijo “trans” de la manera en la que lo hace Pierrot en *Memorias trans* (233), ya que para el análisis que realizaré no entraré en las diferencias existentes entre “transexuales” y “travestis”. Respecto a la evolución durante la Transición en el uso de ambos términos, véase Guasch/Mas (66).
  - 3 Este espacio es un ejemplo de lo que Rafael M. Mérida Jiménez (142) afirma respecto a la Barcelona que representa Nazario en su obra: “estaría retratando un espacio urbano que crea nuevas subjetividades y una comunidad sexual, una comunidad que supone la antítesis de la familia burguesa puesto que teje sus lazos de afecto en otro orden social a la luz del día, en otra genealogía más subterránea bajo las farolas, en otras biografías individuales y en otros deambulares cotidianos [...] La Barcelona china que taconeaba Anarcoma”.
  - 4 El listado de referencias musicales que aparecen en *Anarcoma* y *Anarcoma 2* se completa con: Conchita Piquer (1906-1990) y Pedro Marín (1961). Las canciones incluidas en sendos cómics de Nazario son, en orden de aparición, las siguientes: “Loca” (1962), del compositor Gregorio García Segura (1929-2003), interpretada por Sara Montiel en la película *La reina del Chantecler* (1962); “Tatuaje” (1941), de Rafael de León (1908-1982), Xandro Valerio (1896-1966) y Manuel Quiroga (1899-1988), popularizada, primero, por Conchita Piquer en espectáculos teatrales durante el franquismo y, posteriormente, por la cantante manchega en la película *Noches de Casablanca* (1963); “Lo siento, mi amor” (1978), de Manuel Alejandro (1933), interpretada por Rocío Jurado; “Aire” (1980) de Pedro Marín; “Señores venga alegría” (1921), de José Casanova Caparrós (desc.-1968) y Ernesto Tecglen Berbén (desc.-desc.), representada por Marujita Díaz en el filme *Y después del cuplé* (1959) y las canciones “Fumando espero” (1922), de

ticularidades de estas obras es la coincidencia temática con determinadas películas a partir de las que Nazario establece, a mi juicio, un diálogo intertextual: así, *Noches de Casablanca*, protagonizada por Sara Montiel y dirigida por Henri Decoin (1890-1969) en 1963.<sup>5</sup> En estas páginas, analizaré las significaciones culturales “minoritarias” de la apropiación de esta película “mayoritaria” en la trama.

Algunos de los adjetivos más utilizados para referirse al artista sevillano afincado en Barcelona y a su obra, según indica la biografía de su completa página de internet, son: “exhibicionista, solidario, provocador, agitador moral, rompedor, [...] polifacético, transgresor, canalla...”.<sup>6</sup> Rafael M. Mérida Jiménez (134) afirma que la obra de Nazario constituye “uno de los pilares fundacionales de la cultura *queer* española. O, si preferimos, de la cultura española más “maricona”. Un ejemplo es la protagonista del cómic de Nazario, que apareció por primera vez en la revista *Por Favor* en 1977, aunque adquirió mayor repercusión a partir de 1979 en *El Viborra*. Anarcoma comparte aventuras, según afirma Santi Valdés (98), con “el coro habitual en las historietas de Nazario, las putas, chulos, mariquitas y travestís [...] con alusiones constantes a los amigos del autor, a él mismo y a su querido Alejandro”, en un ejercicio de autoficción. Las andanzas de Anarcoma se entremezclan con, por un lado, las relaciones sexuales que mantiene con tres hombres y un robot y, por otro, la búsqueda de una misteriosa máquina, sustraída al doctor Onliyú, por los bajos fondos de Barcelona, dejando una serie de persecuciones, secuestros y asesinatos. Las pesquisas para localizar el artefacto no concluyeron con la publicación de la segunda parte en 1987.<sup>7</sup>

Según reconoce el propio Nazario (*Historietas*, 7), dos viajes —uno a Ámsterdam, otro a Londres— le sirvieron para conocer qué era el cómic

---

Joan Viladomat Masanas (1885-1940) y Félix Garzo (1861-1958), y “Nena” (1919), de Juan Solano (1921-1992), interpretadas ambas por Sara Montiel en la cinta *El último cuplé* (1957).

5 Otra de las películas con las que Nazario establece un diálogo intertextual musical es *La reina del Chantecler* (1962), dirigida por Rafael Gil (1913-1986), que se desarrolla durante la Primera Guerra Mundial. Los ensayos de Jesús Camarero y José Enrique Martínez Fernández abundan en el estudio teórico de la intertextualidad.

6 Una compilación exhaustiva de los datos biográficos de Nazario está disponible en la página de internet del propio autor: <<http://nazarioluque.com>>.

7 Una apropiación musical, posterior a la publicación del cómic de Nazario, y de sentido inverso, es la que en 1986 realiza el cantante inglés Marc Almond (1957) componiendo la canción “Anarcoma” dedicada al personaje del autor sevillano.

*underground* norteamericano y para apropiárselo.<sup>8</sup> La definición que del término “apropiación” ofrece Alberto Mira en su diccionario *Para entendernos. Diccionario de cultura homosexual, gay y lésbica* afirma que se trata de una

Estrategia utilizada para fortalecer (discursivamente) las identidades homosexuales y que constituye una de las bases y razón de ser política de los estudios actuales sobre la homosexualidad. Aunque no se le pueda negar un interés epistemológico, de conocimiento del pasado, el énfasis debe situarse sobre su función retórica. La apropiación no establece verdades, sino que produce un discurso provisional, provocativo, encaminado a conseguir unos fines. Se interpela a la historia para encontrar delimitaciones transgresoras de la homosexualidad en la tradición (histórica, artística, literaria), aun cuando no se haga mención explícita del deseo entre personas del mismo sexo (80).<sup>9</sup>

Mira explica que, bajo el vocablo “apropiación” caben dos tipos de acciones. Por un lado, la construcción de una identidad homosexual a partir del descubrimiento de la sexualidad disidente de un personaje histórico relevante. El desarrollo de esta acción se encuentra, fundamentalmente, en el ámbito académico y facilita los marcos teóricos necesarios para leer la historia en términos no opresivos. Por otro lado, el cambio en el significado de expresiones dominantes, trocando el valor asignado hasta ese momento.

La apropiación musical y cinematográfica está muy presente en la obra de Nazario. En 1977 publicó, en la revista *Bazaar*, su *Abecedario para marikitas*, en el que dedica a cada una de las letras un vocablo y una viñeta. Entre ellas se encuentran, por ejemplo, Marlene Dietrich en la ilustración correspondiente a la letra “d”, Juana Reina en la “j”, Marilyn Monroe en la “m” o a los maestros Quintero, León y Quiroga, sobre un fondo de lunares, en la letra “q”. Este tipo de apropiación continúa, en diferentes cómics recogidos en el volumen *Historietas. Obra completa. 1975-1980* publicado en 1981, con numerosas referencias a canciones populares (48, 53, 58, 61), a éxitos musicales extranjeros (63, 67, 71, 78, 80, 81, 83, 85) o a éxitos de

---

8 Pablo Dopico (“Espustos de papel”) utiliza la obra de Nazario como ejemplo del cómic *underground* español.

9 Mira ejemplifica este segundo tipo de acción, llevada a cabo por colectivos de reivindicación política, con la utilización del vocablo “maricón”. Sirva como ejemplo de la primera acción *Miradas insumisas* (2008), de Mira, en cuya portada observamos un fotograma apropiado de *La mala educación* (2004) en el que, a su vez, Almodóvar se apropia de otro de la película *Esa mujer* (1969).

la canción española (53, 76-77).<sup>10</sup> Un ejemplo es la tira “Tatuaje” (74-75) en la que, a lo largo de dieciséis viñetas, se reproduce la letra de la canción homónima interpretada por un personaje trans que, a modo de narrador omnisciente, observa la acción protagonizada por otra trans y un marinero y, posteriormente, comparte la historia con un grupo de amigos entre los que se encuentra el propio Nazario.

En la película *Noches de Casablanca*, Sara Montiel da vida a Teresa Vilar, una cupletista de la sala marroquí “El Dorado” en el año 1942.<sup>11</sup> Su prometido, Andrés, en apariencia hombre de negocios, trabaja como espía para los nazis, ocupación que ignora la protagonista. La muerte de Andrés, a manos de la resistencia francesa tras descubrir el robo de un maletín con importante documentación en su interior, implica involuntariamente a Teresa en una trama de espionaje. La cantante, por un lado, desarrollará contactos con el barón Max von Stauffen, al mando de la facción alemana y, por otro, con el francés Maurice Desjardins, inspector general de policía de Casablanca. Teresa llegará a convertirse en una agente doble. La resistencia francesa que lucha contra los nazis no logra finalmente su objetivo, aunque gracias a la ayuda de la protagonista los franceses escapan de los alemanes.<sup>12</sup>

¿Qué elementos “apropiados” de la película *Noches de Casablanca* utiliza Nazario en *Anarcoma*? A mi juicio serían al menos cuatro: el arquetipo de

---

10 Dos de las canciones populares cuya letra reproduce Nazario (*Historietas*, 58 y 61) en sus cómics son: “Yo quiero un TBO” (1930), de Francisco Codoñer (1897-1989) y Mercedes Belenguer (1889-1965) y “Una vieja y un viejo” (1981), de Juan Manuel Cardona Bonilla, el Payo Juan Manuel (1941-2014). Ejemplos de éxitos extranjeros incluidos en la obra de Nazario (1981: 71 y 78) son los boleros: “Ansiedad” (1958), de José Enrique Sarabia (1940) y “Angelitos negros” (1959, publicado póstumamente), de Andrés Eloy Blanco (1896-1955) y Manuel Álvarez Maciste (1892-1960). Dos éxitos de la canción española apropiados por Nazario (1981: 53 y 76-77) son: “Te estoy amando locamente” (1974), de Felipe Campuzano (1945) y popularizado por el dúo musical Las Grecas y “Ojos verdes” (1937), de Rafael de León (1908-1982), Salvador Valverde (1895-1975) y Manuel Quiroga (1899-1988).

11 La actriz manchega (Montiel, 287) afirmó, respecto al maestro Gregorio García Segura, que fue “el director [musical] con el que mejor me he entendido y con el que he trabajado siempre a partir de *Carmen la de Ronda* [1959]”. Para abundar en la biografía de la actriz, véase *Memorias. Vivir es un placer*, obra en la que está incluida la afirmación respecto a García Segura, responsable de la banda sonora de *Noches de Casablanca*.

12 Respecto a la lectura de las películas de la actriz, afirma Mira (*Miradas*, 173): “Como en cualquier película de Sara Montiel, resulta inevitable añadir una capa de conocimiento sobre la estrella. Esto requiere espectadores que realmente conozcan y adoren a su diva, entregados pero también dispuestos a la ironía”.



belleza de *femme fatale* de la protagonista, el número de hombres con los que se relaciona, la música que canta Sara Montiel y el maletín cuya búsqueda centra la trama de espionaje. Respecto al primero de ellos, la apariencia femenina de *Anarcoma* —recordemos que conserva el pene— evoca el atractivo de Teresa Vilar, que no es otro que el de Sara Montiel.<sup>13</sup> Manuel Vázquez Montalbán (*Crónica*, 150) confirma el éxito de su belleza y añade uno de sus ingredientes, la internacionalización de la manchega: “En [...] *Serenata*, los españoles descubrimos que una paisana nuestra, Sara Montiel, la muchachita de *Mariona Rebull* o *Locura de amor*, se había convertido en un bomboncito, esplendorosamente plástico, en *Veracruz*”.

Afirma Santi Valdés (96) que el aspecto exterior de *Anarcoma* sirvió para facilitar “la aceptación [...] por el gran público [y] amortiguar el golpe que podía suponer un cómic porno gay en una revista comercial en 1979”. En mi opinión, la apropiación de la belleza de la actriz manchega no sería solo una forma de sortear los problemas comerciales que la obra pudiera ocasionar, sino que debe ser entendida en el contexto del *boom* erótico de los 70. Las publicación de las aventuras de *Anarcoma* en *Por favor* en 1977 y *El Víbora* en 1979 corrieron paralelas a la proliferación de las películas “S” desde 1977 hasta 1980. En estos años, Daniel Kowalsky (205) distingue dos periodos: “El primero, desde más o menos 1977 hasta 1979, estuvo caracterizado por la experimentación provisional, el aumento de la sexualización y la introspección social. El segundo, de 1980 hasta 1982, se caracterizó por una explosión de proyectos de bajo presupuesto, donde muchas de las películas estaban exclusivamente dedicadas a la pornografía pura y dura”. La exuberante sexualidad de la protagonista está presente en las viñetas previas a la interpretación del tema musical “Loca” en “El Torpedo”. En ellas, aparece acicalándose en el camerino y contoneándose vestida únicamente con una máscara y una boa de plumas que convenientemente deja al descubierto sus pechos y tapa sus genitales. Una voz la presenta así: “¡Y ahora ante ustedeeess... *Anarcoma* Montiel que interpretará la canción de la Sara de Totus ‘Loca la llaman sus amigos’” (Nazario, *Anarcoma*, 29).

El segundo elemento apropiado consiste en el número de hombres con los que se relaciona la protagonista. En el caso de *Noches de Casablanca*,

---

13 La belleza de la actriz, tal como afirma Alberto Mira (*Miradas*, 203) se manifiesta en “el cuerpo rotundo [...], siempre exhibido desbordando vestidos hasta donde permitía la censura, constituye[ndo] una obra maestra de la hiperfeminidad hasta el punto de que no parece real”.

conocemos a Andrés, el prometido de Teresa Vilar; al alemán Barón Max von Stauffen y al francés Maurice Desjardins. Los dos últimos establecen con la cantante una relación mitad profesional mitad personal de tono cortejo erótico. Pese a la fugaz aparición de Andrés, observamos la diferencia de edad respecto a los otros dos. La condescendencia que se desprende de este modelo de relación —hombre maduro, mujer joven— desaparece en la apropiación que sí hace Nazario de la multiplicación del objeto de deseo que es el cuerpo masculino, ausente en la película de 1963. Alberto Cardín (Nazario, *Anarcoma*, 5), en uno de los textos que prologan *Anarcoma*, define ese deseo como “Delectándose en las pollas”, anticipando lo que el lector observará en las viñetas del cómic.<sup>14</sup> Tres son los hombres con los que se relaciona Teresa Vilar, dos de ellos espías extranjeros, y tres son los amantes de Anarcoma: Jamfry, el honorable hombre de familia que conoció cuando compartieron servicio militar y con el que sigue manteniendo relaciones sexuales; y el Tole y el Rubio, dos espías que intentan obtener información de la investigadora privada para localizar la máquina. Anarcoma, a diferencia de Teresa Vilar, suma un cuarto: XM2, un robot sexual con apariencia humana que la investigadora privada considera “el chulo de su vida”.

El tercer elemento es la copla “Tatuaje” (1941), de Rafael de León (1908-1982), Xandro Valerio (1896-1966) y Manuel Quiroga (1899-1988). La canción, que combina ritmo de vals y de tango, trata el amor desdichado, tras el encuentro de una noche, de una prostituta con un marinero, que está enamorado de otra y cuyo nombre lleva tatuado en el brazo. Tras la marcha del marino, la mujer, desesperada, emprende su búsqueda por los bares y tabernas de la ciudad portuaria donde se desarrolla la historia y se hace tatuar su nombre sobre la piel. La canción formó parte de los espectáculos musicales de Conchita Piquer que recorrieron los teatros de España durante la dictadura franquista y la voz de la intérprete proporcionó, a través de la radio, tal como afirma Henriette Partzsch (44), “la banda sonora a la postguerra española”.<sup>15</sup> La copla, tal como afirma Manuel Vázquez Montalbán

14 Pablo Dopico (395) describirá la minuciosidad del trabajo de Nazario en retratar los “músculos, pelos, granos, verrugas, saliva, sudor, semen” de los hombres.

15 Abunda Partzsch (44-45), respecto a la cantante valenciana: “la radio no fue de ninguna manera la única vía de difusión del canto de Piquer: en colaboración con profesionales del mundo de la canción y del teatro como Antonio Quintero, Rafael de León y Manuel Quiroga monta espectáculos musicales en los escenarios españoles y americanos, actúa en algunas películas, y también se venden discos y partituras para piano de las canciones de su repertorio”.

(*Cancionero*, XXIII), fue la que obtuvo mayor recaudación en 1941, según datos de la Sociedad General de Autores de España. La interpretación de Sara Montiel en *Noches de Casablanca* consagró nuevamente la extraordinaria popularidad del tema de Valerio, León y Quiroga.

La canción ha sido analizada e interpretada desde múltiples perspectivas: los estudios estrictamente filológicos; los cinematográficos por la utilización de la copla en el cine; los feministas por la pugna frente al modelo oficial de sexualidad ortodoxa intramatrimonial o los psicológicos por los beneficios que ejerció sobre el duelo de los vencidos.<sup>16</sup> Respecto a esta cuestión, Stephanie Sieburth (517) realiza un profuso análisis acerca del efecto que realizó “Tatuaje” en aras de la supervivencia: “cantar las coplas de Rafael de León era casi la única manera que tenían los vencidos de expresar sus problemas en voz alta y en primera persona, sin correr peligro, porque lo hacían en clave, tomando el papel de los personajes ficticios encarnados de manera magistral por Concha Piquer”.<sup>17</sup> En cuanto a la relación marginal entre el marinero y la prostituta impregnada de búsqueda de libertad que narra la canción, afirma Partzsch (46): “‘Tatuaje’ [...] nos lleva al espacio incontrolable y marginado de los puertos nocturnos, donde el deseo puede circular libremente del marinero extranjero a la prostituta, ambos condenados a una búsqueda sin fin, marcados para siempre con el nombre tatuado del objeto de su deseo”.<sup>18</sup> Es por tan poderosa razón que García Piedra (“Género gramatical”, 189) considera que la copla “Tatuaje” es un “himno a la libertad sexual, inscrito en un mundo marginal”. A mi juicio, la apropiación intertextual que realiza Nazario refuerza, en un doble sentido, la lectura en clave comunitaria homosexual. Por un lado, por el amor marginal al que canta la letra y, por otro, por la belleza de la intérprete en *Noches de Casablanca*.<sup>19</sup>

16 Stephanie Sieburth (517) recoge los estudios filológicos de Emilio Alarcos Llorach y Josefa Acosta Díaz y otros; los cinematográficos de Jo Labanyi y Eva Woods y el feminista de Silvia Bermúdez.

17 Partzsch (58) considera que “la canción ‘Tatuaje’ en la voz de Conchita Piquer [es] como [un] objeto nostálgico emblemático del imaginario español [...] [por] su intensidad emocional, catártica para mucha gente en los años de la posguerra. El aura resultante puede transformar ‘Tatuaje’ en un punto de referencia destacado de nostalgia, lo que no quiere decir que haya que borrar automáticamente todos los reparos ante el objeto alrededor del cual se cristaliza el recuerdo y el deseo o ante el contexto en que se inserta”.

18 Norma Mejía recoge importantes huellas de la prostitución en la Barcelona de la Transición.

19 Sobre la interpretación de “Tatuaje” que realiza Sara Montiel en la película, Chris Perriam (201-202) afirma: “tiene lugar en el contexto de decorados, vestimenta y coreografía de

En la cuarta y última apropiación que realiza Nazario resulta más difícil encontrar una lectura gay. Se trata del maletín que contiene importante documentación nazi y es sustraído por la resistencia francesa. Se convierte en el eje de la trama de espionaje que estará presente en toda la película. El maletín, en *Anarcoma*, se transforma en la máquina robada al doctor Onliyú. En la película desconocemos el contenido del maletín, más allá de saber que se trata de documentación. Está cifrada y los agentes secretos franceses no consiguen acceder a la, presumimos, valiosa información que contiene. En el cómic, ignoramos cómo es la máquina sustraída, cuál es su aspecto, cuáles sus funciones. Sin embargo, la importancia de la máquina, como si un secreto del Tercer Reich se tratara, es descrita por Nazario (*Anarcoma*, 11) en la “Especie de galería de personajes”, a modo de introducción, de la obra: “[El doctor Onliyú] ha inventado una máquina modernísima y secretísima de la que se siente muy orgulloso, pero un buen día van y se la roban. La máquina es un misterio gordísimo”. El maletín evoca el carácter policíaco de la serie *Anarcoma*, cuestión de la que han dado opiniones diversas Santi Valdés (96) y Alberto Mira (*De Sodoma*, 547). Mientras el primero niega la naturaleza detectivesca de la historia, el segundo apuesta por la condición inequívoca de investigadora privada de la protagonista, opinión que, como he avanzado, comparto plenamente.

La función narrativa del maletín, en la película, y de la máquina, en el cómic, recuerda el concepto de *Mac Guffin* creado por el director de cine Alfred Hitchcock. Sendos objetos, como lo fuera el microfilm en la película *North by Northwest* (1959), son claves para el desarrollo de la ficción y, por tanto, muy importantes para los personajes. Sin embargo, el espectador o el lector nunca sabe qué contiene. Se trata, pues, de un pretexto que permite avanzar la narración al tiempo que justifica la presencia de temas secundarios como la masculinidad o el deseo sexual.<sup>20</sup> Por otro lado, desconocemos, en *Noches de Casablanca*, la nacionalidad del espía

---

un cruce muy erotizado entre *Cabaret* y cómo quedaría *Querelle de Brest* si se hiciera de ella un musical utilizando a aspirantes al reparto de *Peter Pan*”. Para un análisis de lo que significó, para el cine, la belleza de la actriz, véase Seguin.

- 20 La espía protagonista de la película de Hitchcock, al igual que Teresa Vilar en *Noches de Casablanca*, llegará a convertirse en una agente doble. Para una panorámica de la obra del director de cine, incluyendo la cuestión del *Mac Guffin*, véase Castro (98). Sobre el modelo de masculinidad que representa Cary Grant en *North by Northwest*, véase Izaguirre (25).

que porta el maletín, en barco, hasta la ciudad marroquí. Los planos del robo que perpetra la resistencia francesa en pleno puerto, para sustraer la cartera, brindan, a mi juicio, una información valiosa. El nombre del buque es sueco: la aparente coincidencia con el origen extranjero del marinero de la copla “Tatuaje” se torna en el refuerzo de la apropiación del maletín o, quizá, en una lectura gay de la misma. Recuérdese dos de los versos de la primera estrofa de la canción: “Él vino en un barco, de nombre extranjero [...] Era hermoso y rubio como la cerveza”.<sup>21</sup>

Según apunta Ana Casas (18), la intertextualidad en “relatos autobiográficos más o menos convencionales” propicia una potenciación de lo imaginario y lo literario. Patricia Grace King (53) aporta, como ejemplo de relato autobiográfico reforzado por el intertexto, *El cuarto de atrás* (1978) de Carmen Martín Gaité: la acción de escuchar la canción “Tatuaje” sugiere al personaje C. la posibilidad de que otro tipo de relaciones son factibles más allá de las dictadas por el franquismo. En el caso de *Anarcoma*, Nazario potencia la construcción de una cultura homosexual.<sup>22</sup> La apropiación del autor sevillano del mundo de la cultura popular no es indiscriminada, sino que sirve para potenciar dicha subcultura. *Anarcoma*, el cómic, bebe de *Noches de Casablanca*. Anarcoma, la investigadora privada, nace de Sara Montiel.<sup>23</sup> Me pregunto si la exposición que realiza Mira (*Diccionario*, 533) sobre Montiel no podría intercambiarse con la descripción física de Anarcoma: “no es de este mundo, y la ambigüedad de su persona reside en saber hasta qué punto sabe que nos damos cuenta, que somos conscientes de la máscara más que de la mujer, y que es la máscara lo que resulta gozoso”.<sup>24</sup> No creo que, pese a las apropiaciones intertextuales, se pueda afirmar que la actriz manchega fuera el personaje

---

21 Respecto al poder de lo extranjero, en “Tatuaje”, Alberto Mira (*Diccionario*, 705) afirma: “El exótico mozo es extranjero (los rubios en España siempre han sido muy valorados)”.

22 Los fines para los que el régimen franquista utiliza la copla, por ejemplo el de elogiar a “la familia tradicional, a los matrimonios convencionales”, son listados en García Piedra y Gil Siscar (53).

23 Un accidente geográfico, por casual, es que Casablanca fuera la ciudad a la que masivamente acudían transexuales para someterse a cirugías de reasignación genital durante los años sesenta y setenta. Recuérdese que *Noches de Casablanca* se estrenó en 1963.

24 En cuanto a la belleza de Anarcoma, Pablo Dopico (*El cómic*, 393-394), afirma: “Suele vestir ropas provocativas de color negro, faldas cortísimas, camisas que ofrecen generosos escotes, zapatos de tacón alto, medias de rejilla y ligero. Su rostro ofrece una belleza agresiva de labios rojos y melena morena que atusa con sus largas uñas pintadas”.

trans de la Barcelona de 1979, aunque a esa altura Sara Montiel era una de las cantantes más imitadas y admiradas en los locales de espectáculos gais y trans de la Ciudad Condal.<sup>25</sup>

## Bibliografía

- Acosta Díaz, Josefa *et al.* (1997): *Poemas y canciones de Rafael de León*. Sevilla: Alfar.
- Alarcos Llorach, Emilio (2006): "Tatuaje: Un acercamiento a la copla", en *Clarín* 65, pp. 3-11.
- Bermúdez, Silvia (1997): "Music to My Ears': Cuples, Conchita Piquer, and the (Un)making of Cultural Nationalism", en *Siglo xx/20<sup>th</sup> Century* 15.1-2, pp. 33-54.
- Camarero, Jesús (2008): *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Barcelona: Anthropos.
- Casas, Ana (2014): "La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales", en Ana Casas (ed.), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 7-21.
- Castro de Paz, José Luis (2000): *Alfred Hitchcock*. Madrid: Cátedra.
- Dopico, Pablo (2005): *El cómic underground español, 1970-1980*. Madrid: Cátedra.
- (2011): "Espustos de papel. La historieta 'underground' española", en *Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura* 187.2, pp. 169-181.
- García Piedra, Juan Carlos (2008): "Género gramatical y género erótico en la poesía de Rafael de León", *Scriptura* 19-20, pp. 187-200.
- García Piedra, Juan Carlos y Joan Carles Gil Siscar (2007): "Lunares que entienden: márgenes eróticos de la copla española clásica", en Julián Acebrón Ruiz y Rafael M. Mérida Jiménez (eds.), *Diàlegs gais, lesbians, queer: diàlegs gais, lesbianos, queer*. Lleida: Universitat de Lleida, pp. 51-72.
- Guasch, Óscar y Jordi Mas (2015): "Proyectos corporales, género e identidad en España: del travesti al transexual (1970-1995)", en Rafael M. Mérida Jiménez y Jorge Luis Peralta (eds.), *Las masculinidades en la Transición*. Barcelona/Madrid: Egales, pp. 61-77.
- Izaguirre, Boris (2005): *El armario secreto de Hitchcock*. Madrid: Espasa Calpe.
- King, Patricia Grace (2004): "'There's Always a Dreamed Text': Defying Mythologized History in Carmen Martín Gaité's *El cuarto de atrás*", en *South Atlantic Modern Language Association* 69.1, pp. 33-60.
- Kowalsky, Daniel (2007): "Cine nacional *non grato*. La pornografía española en la Transición (1975-1982)", en Jean-Claude Seguin y Nancy Berthier (eds.), *Cine, Nación(es) y nacionalidad(es) en España*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 203-216.
- Labanyi, Jo (2002): "Musical Battles: Populism and Hegemony in the Early Francoist Folkloric Film Musical", en Jo Labanyi (ed.), *Constructing Identity in Contemporary Spain*. New York: Oxford University Press, pp. 206-221.
- Martínez Fernández, José Enrique (2001): *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.

---

25 Pierrot realizó un magnífico trabajo de recuperación de testimonios de personas trans que actuaban en diferentes locales de Barcelona, que remite a estos mismos ambientes.

- Mejía, Norma (2006): *Transgenerismos. Una experiencia transexual desde la perspectiva antropológica*. Barcelona: Bellaterra.
- Mérida Jiménez, Rafael M. (2012): “Las ramblas queer de Nazario”, en María Teresa Vera Rojas (ed.), *Nuevas subjetividades / sexualidades literarias*. Barcelona/Madrid: Egales, pp. 133-146.
- Mira, Alberto (2002): *Para entendernos. Diccionario de cultura homosexual, gay y lésbica*. Barcelona/Madrid: Egales.
- (2004): *De Sodoma a Chueca: una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Barcelona/Madrid: Egales.
- (2008): *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine*. Barcelona/Madrid: Egales.
- Montiel, Sara (2000): *Memorias. Vivir es un placer*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Nazario (1977): “Abecedario para mariquitas”, en *Bazaar*, s. p.
- (1981): *Historietas. Obra completa (1975-1980)*. Barcelona: La Cúpula.
- (1983): *Anarcoma*. Barcelona: La Cúpula.
- (1987): *Anarcoma 2*. Barcelona: La Cúpula.
- Partzsch, Henriette (2009): “Y una radio emitiendo canciones de posguerra: la voz de Concha Piquer en los poemas de Tatuaje de Verónica Aranda (2005)”, en *Iberoromania* 67.1, pp. 43-60.
- Perriam, Chris (2006): “Sara Montiel: entre dos mitos”, en *Archivos de la Filmoteca: Revista de Estudios Históricos Sobre la Imagen* 54, pp. 196-209.
- Pierrot (2006): *Memorias trans. Transexuales, transformistas y travestis*. Barcelona: Morales y Torres.
- Seguin, Jean-Claude (1992): “Sara Montiel: le corps mythique”, en *Hispanística XX*, 9, pp. 301-316.
- Sieburth, Stephanie (2011): “Copla y supervivencia: Conchita Piquer, ‘Tatuaje’, y el duelo de los vencidos”, en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 66.2, pp. 515-532.
- Valdés, Santi (1998): *Los cómics gay*. Barcelona: Glénat.
- Vázquez Montalbán, Manuel (1998 [1971]): *Crónica sentimental de España*. Barcelona: Grijalbo.
- (2000): *Cancionero general del franquismo, 1939-1975*. Barcelona: Crítica.
- Woods, Eva (2003): “Excess, Affect and Emergent Classes: Melodramatic Modes in *Mariquilla Terremoto* (Benito Perojo 1939) and *Filigrana* (Luis Marquina 1949)”, en *Letras Peninsulares* 16, pp. 291-315.

## Temas musicales

- Alejandro, Manuel (1978): “Lo siento, mi amor”.
- Almond, Marc (1986): “Anarcoma”.
- Anónimo (1921): “Señores venga alegría”.
- Campuzano, Felipe (1974): “Te estoy amando locamente”.
- Cardona Bonilla, Juan Manuel (1981): “Una vieja y un viejo”.
- Codoñer, Francisco/Belenguer, Mercedes (1963): “Yo quiero un TBO”.
- Eloy Blanco, Andrés/Álvarez Maciste, Manuel (1959): “Angelitos negros”.
- García Segura, Gregorio (1962): “Loca”.

León, Rafael de/Valerio, Xandro/Quiroga, Manuel (1941): “Tatuaje”.  
León, Rafael de/Valverde, Salvador/Quiroga, Manuel (1937): “Ojos verdes”.  
Marín, Pedro (1980): “Aire”.  
Puche, Pedro/Zamacois, Joaquín (1919): “Nena”.  
Sarabia, José Enrique (1958): “Ansiedad”.  
Viladomat Masanas, Juan/Garzo, Félix (1922): “Fumando espero”.

## **Películas**

Arancibia, Ernesto (1959): *Y después del cuplé*.  
Decoin, Henri (1963): *Noches de Casablanca*.  
Gil, Rafael (1962): *La Reina del Chantecler*.  
Hitchcock, Alfred (1959): *North by Northwest*.  
Orduña, Juan de (1957): *El último cuplé*.



# Todo bajo el sol y la luna: el *erotic turn* de la narrativa española a finales del siglo xx

Janett Reinstädler

*Universität des Saarlandes*

Desde siempre los más diversos deseos eróticos y sexuales requieren su manifestación y satisfacción. A pesar de lo prehistóricos que son estos impulsos del cuerpo, su aceptación es muy dependiente del contexto. Desde el principio de la civilización, las sociedades contienen el deseo y sus formas de expresión con el establecimiento de “sistemas familiares elementales” (Lévi-Strauss) y las múltiples reglas públicas y privadas del “uso de los placeres” (Foucault, *L'usage*). Este control permanece solo en los mejores (¿peores?) de los casos: el deseo, en especial oportuno a través de la prohibición (cf. Bataille), busca su camino a través del desgarramiento del sistema y, una vez roto el dique, inundará el territorio completo.

Esto vale también y en cierta medida para la sociedad española después de la muerte de Francisco Franco en el año 1975. Después del dictador español, se va también su aparato de censura a la tumba; y desde entonces se va consumiendo el control católico social y sexual que había reinando en España durante siglos. Y el cambio fue rápido. Todavía a principios de la década de los años setenta, Francisco Izquierdo Navarro (144), analizando la publicidad contemporánea en uno de sus “videolibros”, llega a la conclusión: “España es erótica... pero no mucho”. Pero ya en 1976, el futuro premio Nobel Camilo José Cela exclama con motivo de la publicación de su *Enciclopedia del erotismo*: “España está empezando a ponerse cachonda” (Cela, cit. en Anónimo, s. p.).<sup>1</sup> Con ello, el *enfant terrible* de la literatura castellana resume, tan provocador como acertado, un cambio esencial en la

---

1 Naturalmente se puede preguntar si las tendencias de liberación sociales no se instalaron en España ya antes. La poeta andaluza Ana Rossetti por lo menos contaba en el contexto de una lectura (en el Congreso de la Asociación Alemana de Hispanistas en Bonn en 1995), que ya en los años sesenta el eslogan *hippie* “Make love not war” tenía su versión española: “Follar, follar que el mundo se va a acabar” (Rossetti *dixit*). Sin embargo, es más que probable que antes de 1975 tales ecos españoles sobre la revolución sexual solo se podían oír en las ciudades grandes y más bien entre bastidores. Acerca de las

sociedad y en la literatura de su tiempo. Por cierto, no se debe olvidar que ya a finales de los años sesenta, la erótica conquistó ciertos espacios literarios (por ejemplo en novelas de Manuel Vicent, Francisco Umbral y, sobre todo, del mismo Cela, cf. Valls). Pero no es hasta después de la muerte de Franco que España vive la revolución sexual en la literatura y en el arte. Este ‘destape’, el giro brusco de una predominante pudibundez a un juego erótico-sexual abierto, que incluye también las formas del deseo anteriormente marginalizadas, se efectúa paralelamente con la Transición, es decir, el paso de la dictadura a una monarquía parlamentaria. Hans-Jörg Neuschäfer, en su *Historia de la literatura española*, concibe la franqueza con lo que entonces se habla de sexualidad como “una reacción tardía a la represión de una consciencia corporal que duró muchos siglos y que en el régimen de Franco todavía se reforzó más” (Neuschäfer, 412). A esta ruptura, con la que, después del final del franquismo, entra una nueva permisividad que cogerá por sorpresa a la sociedad española, quisiera llamarla “*erotic turn*”. Las celebraciones del deseo y de la sexualidad que empiezan en la segunda mitad de los años setenta son representadas especialmente a través del cine estridente de Almodóvar (por ejemplo, en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, 1980; *Laberinto de pasiones*, 1982) o también a través de las *performances* realizadas por grupos de teatro como La Fura dels Baus, los cuales despiertan asimismo interés más allá de las fronteras españolas. Menos conocidos son los efectos que ejerce el nuevo hedonismo después de 1975 en la literatura hispana, aunque esta vivirá un verdadero *boom* de la narrativa erótica.<sup>2</sup>

---

confrontaciones de las aspiraciones artísticas liberales con las reacciones represivas del franquismo tardío véase Strausfeld.

- 2 También estas narraciones, poemas y novelas eróticas tienen precursores en la historia de la literatura española. Los encontramos ante todo durante la Edad Media, en partes en el Barroco, la Ilustración española y, especialmente, a principios del siglo xx (cf. Alatorre, Alzieu, García Lara, Gómez Solís, Morales 2006, Reyes Cano). No obstante, indica con razón Norbert Rehrmann (74), que, desde el fin de la Edad Media y hasta finales del siglo xix, no se encuentra ninguna expresión de vulgar erotismo, pues esta “hubiese encontrado problemas serios con la Inquisición” (todas las traducciones de aquí en adelante son de la autora). Rehrmann tampoco está seguro “si la transición política también es una transición erótica” (74). Dejando aparte la literatura del exilio del franquismo, la cual se escribía bajo condiciones totalmente diferentes a las que había en España (y que sí produjo representaciones abiertas de sexualidad, de lo que da prueba, por ejemplo, el teatro de Fernando Arrabal), en este artículo quiero mostrar que, en el caso de España, se puede hablar muy claramente de un *erotic turn* en la literatura después de 1975. Es solo después de la muerte del caudillo cuando, de repente, aparece un gran número de textos

## ***Erotic turn* y boom de la literatura erótica en España**

Naturalmente sería demasiado simple pensar que este *boom* de la literatura erótica en España se hubiera debido únicamente al desenfreno (desde un punto de vista psicológico: necesario) de los deseos estancados durante tan largo tiempo. No menos relevante para el enorme éxito del género es el hecho de “que la literatura entonces no estuviera regida por las leyes de la censura, sino por las del mercado” (Neuschäfer, 397). Igual que en el resto del mundo a finales del siglo xx, el mercado literario en España busca, mediante el marketing moderno, la maximización de los beneficios y le es muy bienvenida la curiosidad de los lectores y lectoras españoles por nuevos temas. La literatura erótica del postfranquismo se desarrolla pues en ese doble campo de necesidad histórica de recuperar (la escritura y la lectura de) la literatura erótica de un lado, y de una demanda despertada por las emergentes estrategias de marketing por el otro.

La primera editorial en identificar las condiciones favorables del momento es Tusquets, fundada en Barcelona en 1969 por Óscar Tusquets y la brasileña Beatriz de Moura, quien la dirigió hasta 2014.<sup>3</sup> En el año 1977, y con gran atención mediática, Beatriz de Moura y el director Luis García Berlanga presentan su colección de literatura erótica, con lo que finalmente llevan a cabo un proyecto pensado ya en la década de 1960. Bajo el nombre alusivo de “La Sonrisa Vertical”, la colección quiere “dar aire que respirar porque el deseo es salud y sobre todo queremos recuperar el culto a la erección, al hedonismo, a las fértiles cosechas que una buena y gozosa literatura pueda ofrecernos” (Berlanga, cit. en Valls, 29). Entre los casi 150 títulos de la colección se encuentran traducciones de clásicos eróticos de la literatura mundial (por ejemplo, de Sade, Bataille, Pauline Réage), pero también unas 50 primeras publicaciones en lengua española o catalana. La producción de nuevos textos en español/catalán fue animada a través de un premio de 500.000 a 1.000.000 de pesetas (unos 3.000-6.000 €), otorgado entre 1979 y 2004. La reputación de la editorial, el jurado formado por muchos

---

literarios que tienen el tema del erotismo y de la sexualidad como argumento central.

- 3 Acerca de la fase de fundación de la editorial y su contacto intensivo con la literatura latinoamericana, cf. la entrevista de Moura con ocasión del 40 aniversario de la editorial y la página oficial de la colección (Tusquets Editores, “Premios”). De Moura es una de las editoras de más renombre en España. Después de retirado de la dirección, Tusquets Editores no supo defender su autonomía durante mucho tiempo; hoy pertenece al Grupo Planeta.

nombres importantes<sup>4</sup> y la promesa de calidad del premio, consiguieron lo que pocos años antes era impensable: la literatura erótica es sacada de debajo del mostrador para ser puesta en las primeras líneas de las librerías y llevada con naturalidad a la caja, como la editora Beatriz de Moura subraya.<sup>5</sup> A mediados de la década de los años 80 otras editoriales fundan sus propias colecciones de literatura erótica (por ejemplo, Alcor: “La Fuente de Jade”; Portic: “La Piga de la Viuda Reposada”). Sin embargo, estas editoriales tienen como objetivo principal traducir títulos extranjeros y suelen agrandar más bien la oferta de libros en los kioscos que en las librerías. Para nuevas obras Tusquets permanece como la editorial referente hasta hoy: “Hablar de literatura erótica en nuestra lengua es hablar de la colección ‘La Sonrisa Vertical’ de la editorial Tusquets” (Loslibrerosrecomiendan, s. p.).

### Los discursos religiosos como blanco de “La Sonrisa Vertical”

Una ojeada a las novelas eróticas escritas por autores españoles muestra con qué cuidado la literatura nacional roturó el campo de la erótica y la sexualidad, en muchos casos marginalizadas, para saciar las ganas de sus lectores de leer y comprar. También se puede ver que el discurso sexual represivo no desaparece inmediatamente con la caída de la dictadura. La literatura será en el posfranquismo más bien uno de los lugares más importantes donde se examina el dispositivo de la sexualidad (cf. Foucault, *La voluntad*) con sus múltiples discursos restrictivos del conocimiento, orientados hacia el poder. El espacio indeterminado y ambiguo de la ficción se utilizará para representar, interrogar, confirmar, esquivar, subvertir y también reemplazar los antiguos conceptos de sexualidad(es) (marginalizadas), repartidos por discursos bio-políticos desde perspectivas religiosas, morales, éticas, médicas, psicoanalíticas, etc.

Renunciar completamente a los discursos represivos en estos textos parece imposible. No solo a causa de su persistencia histórica, sino también por la condición básica del deseo, el cual, como es sabido, se estimula con las restricciones, aumenta con descubrimientos secretos y se intensifica todavía más con la exploración de lo ilegal. El goce ilimitado,

---

4 Entre ellos: Juan Marsé, Juan García Hortelano, Jaime Gil de Biedma, Camilo José Cela, Fernando Fernán Gómez y, más tarde, Almudena Grandes, Rafael Conte y Eduardo Mendicutti (cf. Tusquets Editores, “Premios”).

5 Moura en una entrevista con la autora en 1993.

la *jouissance* de la que habla Jacques Lacan, empieza precisamente con la transgresión de lo prohibido.

Así, los textos recurren a los tabúes y prohibiciones para producir sus efectos. Muchos ejemplos de “La Sonrisa Vertical” escenifican juegos amorosos precisamente donde el deseo corporal es combatido. El monasterio es uno de los sitios favoritos de los textos, es el lugar donde a menudo se predica el cinturón de castidad sin ser practicado. Entre los muros de los conventos, donde tan solo el pensamiento puede ser ya pecado, la literatura erótica hace surgir deseos en cualquier situación. Y, dado que la separación de sexos es una regla monacal, estos deseos serán casi siempre homoeróticos. Ana Rossetti, en la narración “Et ne nos inducas” (1991) de su antología de cuentos *Alevosías* (Premio La Sonrisa Vertical 1991), hace descubrir a un joven novicio su sexualidad, el deseo y el ser deseado, durante un fugaz intercambio de miradas en una misa. Recurriendo a motivos clásicos de la literatura erótica, Rossetti narra —con ironía fina— tanto las autoexploraciones del joven novicio como unas embarazosas conversaciones en el confesionario. Entre tanto, la narración, que es rica en metáforas, siempre se mantiene dentro del marco de lo alusivo, que define lo erótico, y nunca traspasa la frontera hacia la crudeza de lo pornográfico.<sup>6</sup> A la vez, no emite juicio sobre la relación homosexual, la cual surge de forma desenfrenada entre el padre confesor y su discípulo. Sin embargo, a través de la profunda inseguridad del alumno y la compulsiva lascivia del monje mayor, también se deja entrever un cierto cuestionamiento de la jerarquía y de la doble moral monacal.

A diferencia de Rossetti, quien capta tanto el goce de la prematura sexualidad del adolescente como la miseria de la joven víctima que es abusada, Ofèlia Dracs elige una presentación predominantemente burlona del mismo tema.<sup>7</sup> En el relato “Eros, acimut tres” (de *Diez manzanitas tiene el manzano*, Premio La Sonrisa Vertical 1980), Pascualón, un estudiante de nueve años en un colegio monacal, revela en una carta a la directora ser víctima de abusos sexuales a manos de su confesor. El pretendido giro humorístico del

---

6 Los límites entre pornografía como “forma extrema de la conciencia de los humanos” (Sontag, 48) y el erotismo como algo más alusivo son conocidos por su carácter borroso (cf. la “Introducción del vocabulario” de Jean-Marie Goulemot, 13-39). Aquí, defino la pornografía literaria como una acción o práctica sexual presentada por la forma y el contenido de una narración de manera abierta y evidente, sin sublimar.

7 “Ofèlia Dracs” es el pseudónimo de un colectivo catalán de autores. Su colección de cuentos *Diez manzanas tiene el manzano* es una traducción española de la versión original en catalán, publicada bajo el título *Deu pometes té el pomer* (1980).

cuento consiste en que, en la misma carta, el niño chantajea a la directora del colegio (por su relación amorosa con un vicario), con el fin de exigirle a ella favores sexuales. Lo que en los tiempos de la publicación puede haber sido muestra de humor y de una liberación de la sexualidad infantil, ante los debates actuales sobre abusos sexuales ya no puede despertar la risa.

No solo el celibato y el precepto de castidad forman el fondo para una ruptura de tabúes. Así, el “don Honorio” de Manuel Hidalgo (en *El pecador impecable*, 1986) interpreta el mandamiento de caridad como la obligación de liberar a las mujeres de su poca satisfacción sexual. En “La noche de aquel día” (1991), otra narración de la ya nombrada antología de Ana Rossetti, la virginidad femenina tendrá un significado reinterpretado como un defecto, del cual la mujer debe deshacerse lo más rápido posible. Y hay textos que, como preparación a la futura santificación de sus protagonistas, no exigen la abstinencia sexual, sino al revés, un ‘martirio’ de prácticas sexuales extremas, como le ocurre a “La discreta pecadora” de Paloma Díaz-Mas,<sup>8</sup> o al travestí de *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*, una novela de Eduardo Medicutti del año 1997 (publicada por Tusquets, aunque no en la colección “La Sonrisa Vertical”).

## Acabando con todas las marginalizaciones de las sexualidades

Debido al hecho de que la aceptación de los preceptos religiosos disminuye cada vez más en la sociedad española, mientras que la demanda de los lectores por nuevas publicaciones no cesa, la literatura erótica nacional se dirigirá muy pronto en contra de todas las regulaciones sexuales, también de las que prescriben las sociedades democráticas. Parece que ningún tabú, ningún arreglo escandaloso, ningún deseo anteriormente marginalizado será omitido. Junto al voyerismo,<sup>9</sup> la prostitución,<sup>10</sup> los deseos sadomasoquistas

---

8 El cuento forma parte de la colección *Relatos eróticos escritos por mujeres* (1990), editada por Carmen Estévez.

9 Escenificaciones destacadas de voyerismo se encuentran en: Ofélia Dracs, “Crepuscular” (1980); Vicente Muñoz Puelles, *Anacaona* (1980); Mercedes Abad, “Crucifixión del Círculo” (1986); Almudena Grandes, *Las edades de Lulú* (1989); José Luis Muñoz, *Pubis de vello rojo* (1990); José María Álvarez, *La caza del zorro* (1990) y *La esclava instruida* (1992); Josep Lluís Seguí, *La amante fea* (1993). Cf. Sobre las implicaciones específicamente de género sobre estas visiones anhelantes, Reinstädler (43-79).

10 La prostitución es un tema recurrente, por ejemplo, en: Vicente García Cervera, *Las cartas de Saguia-el-Hamra. Tänger* (1985); Almudena Grandes, *Las edades de Lulú* (1989);

y escatológicos,<sup>11</sup> la homo-, bi- y transexualidad (las cuales pronto serán escenificadas, lejos de ser marginalizadas se convierten en variantes ‘dominantes’),<sup>12</sup> en la narrativa son también expuestos el incesto, el ya nombrado sexo con menores, sodomía, asesinato por impulso sexual y necrofilia.<sup>13</sup>

Una atención especial despiertan los libros escritos por mujeres. El éxito de ventas de Mercedes Abad (*Ligeros libertinajes sabáticos*, 1986), Ana Rossetti (*Alevosías*, 1991) y, sobre todo, Almudena Grandes (más de un millón de ejemplares vendidos y traducción a unos 20 idiomas de *Las edades de Lulú*, 1989) no puede ser explicado en todos los casos por una mayor calidad literaria.<sup>14</sup> Es posible que la curiosidad por las fantasías sexuales femeninas, ocultadas en España durante siglos, haya desempeñado un rol importante. Más allá de esto, los textos mencionados son excepcionalmente provocadores en sus superaciones de muchos de los modelos represivos del

---

José María Álvarez, *La caza del zorro* (1990); José Luis Muñoz, *Pubis de vello rojo* (1990); Josep Lluís Seguí, *La amante fea* (1993).

- 11 Prácticas de SM existen en Almudena Grandes, *Las edades de Lulú* (1989) y José Luis Muñoz, *Pubis de vello rojo* (1990); sexo escatológico, en Dante Bertini, *El hombre de sus sueños* (1993).
- 12 La homosexualidad femenina, en general en “La Sonrisa Vertical” es menos prominente que la homosexualidad masculina, se encuentra en: Vicente Muñoz Puellas, *Anacaona* (1980); José Luis Muñoz, *Pubis de vello rojo* (1990); Irene González Frei (pseudónimo), *Tu nombre escrito en el agua* (1995; en cuanto al profesor de teoría de literatura argentino Miguel Vitagliano como posible autor de esta novela, véase el artículo de Estrella Díaz Fernández en este mismo volumen). Homosexualidad masculina: Vicente García Cervera, *Las cartas de Saguia-el-Hamra. Tânger* (1985); Josep Bras, *El vaixell de les vagines voraginoses/El bajel de las vaginas voraginosas* (1987); Almudena Grandes, *Las edades de Lulú* (1989). Travestis, transexuales y bisexuales hay en: Leopoldo Azancot, *Los amores prohibidos* (1980, unido con el tema del terrorismo de extrema izquierda); y especialmente en Eduardo Mendicutti, *Siete contra Georgia* (1987 y en las novelas siguientes del autor, que sí se publican en Tusquets Editores, pero ya no en la colección “La Sonrisa Vertical”).
- 13 Incesto: Mercedes Abad, *Ligeros libertinajes sabáticos* (1986); Almudena Grandes, *Las edades de Lulú* (1989). Sexualidad con animales: Ofelia Dracs, “Una perrita caniche” (1980); Pedro Sempere, *Fritzcollage* (1982); Josep Bras, *El bajel de las vaginas voraginosas* (1987). Asesinato por impulso sexual: Mercedes Abad, “Crucifixión del círculo” (1986); José Luis Muñoz, *Pubis de vello rojo* (1990). Necrofilia: Vicente Muñoz Puellas, *Anacaona* (1980); Mercedes Abad, “Canapé frío” (1986); José María Álvarez, *La caza del zorro* (1990).
- 14 Calidad literaria se le atribuye a las narraciones de Rossetti y Abad, pero menos a Grandes (cf. Gilkison, Mandrell, Neuschäfer).

patriarcado español. No solo son mujeres las que escriben literatura,<sup>15</sup> y encima de contenido erótico,<sup>16</sup> sino que imaginan a mujeres protagonistas que tienen la suficiente confianza en sí mismas como para realizar sus deseos, invertir la jerarquía sexual y hacer de los hombres los objetos del deseo femenino. Así sucede, por ejemplo, en *Las edades de Lulú* de Almudena Grandes, donde una sumisa Lolita, en ausencia de su amante de mayor edad, consume películas homosexuales pornos y organiza orgías ‘verdaderas’ con hombres gais. Sin embargo, durante esta liberación de una sexualidad verdaderamente marginalizada —el deseo imposible de una mujer por hombres homosexuales será solo temporal—, en el transcurso de la novela, Lulú se pierde más y más en prácticas sdomasoquistas, de las que al final tiene que ser salvada por su amante. Con lo que se restablece la jerarquía heterosexual (cf. Reinstädler, Febel).

### Emancipación y *backlash*: un desarrollo discursivo inesperado

Esto lleva de nuevo a la pregunta de si las normas conservadoras y patriarcales de la España eterna y católica se dejan superar tan fácilmente. ¿No sería más probable que la literatura erótica se distanciara solo paulatinamente del franquismo y de sus discursos sexuales represivos, y que solo con creciente distancia temporal a la muerte de Franco se pudieran imaginar condiciones sexuales más liberales?

Las novelas de “La Sonrisa Vertical” muestran justamente lo contrario. Resurgimientos feministas decididos, en forma de homosexualidad femenina como modelo de relación amorosa ‘normal’, se encuentran básicamente en los primeros años del posfranquismo, como por ejemplo, en las novelas

---

15 Hasta 1975 las autoras son una excepción en la literatura española (sobre las novedades después del franquismo, cf. Bierbach/Rössler).

16 En “La Sonrisa Vertical”, los textos eróticos de mujeres están poco representados en general. Lo mismo ocurre dentro del grupo de premiados, en el que las mujeres son un 23% (aunque el primer premio fue otorgado a una mujer argentina, Susana Constante, cf. Sanz Torrado). Las múltiples estrategias literario-estéticas de subversión que se encuentran en los textos eróticos escritos por mujeres, sin embargo, son muy estudiados, véanse por ejemplo, Alborg, Bermúdez, Drinkwater, Gilkison, Mandrell, Reinstädler. Se remite también a los estudios analíticos del discurso que ha presentado López Martínez sobre las particularidades estructurales, semánticas y lexicográficas de las novelas de “La Sonrisa Vertical”.



de Esther Tusquets (fuera de la colección “La Sonrisa Vertical”) o, como constelación heterosexual igualitaria, en *Anacaona* (Vicente Muñoz Puelles, 1980). Una década más tarde, la literatura erótica española está de nuevo llena de escenarios muy patriarcales, como demuestran los textos premiados *Pubis de vello rojo* de José Luis Muñoz (1990) y *La esclava instruida* de José María Álvarez (1992). Exentas de toda (auto)ironía, estas dos novelas pueden ser interpretadas como *backlash* a la emancipación de las mujeres españolas que se desarrolló con velocidad asombrosa después de 1975.<sup>17</sup> Pero no solo en política de género, sino también en un sentido literario faltan las señales generales de una creciente diferenciación en la colección “La Sonrisa Vertical”. Sanz Torrado (13), en una comparación del primero y último premiado de la colección, constata una pérdida significativa de calidad literaria: “Los veinticinco años que separan la publicación de ambas novelas determinan cómo ha habido una perfecta adecuación del tema erótico a la novela de corte convencional”. De hecho, en sus primeros años, la literatura erótica de “La Sonrisa Vertical” se caracteriza mayoritariamente por unas escrituras cuidadosas, a menudo metafóricas, experimentales, fragmentarias e intertextuales. Con el tiempo, dominarán narrativas crudas, formalmente poco elaboradas y casi siempre pornográficas. La tendencia en España parece ser la misma que Jurgensen constata en 1985 para la literatura pornográfica en el centro de Europa: se desprende de la exigencia “filosófico-existencial” y del “privilegio del reconocimiento” y, con la creciente apertura al mercado sexual, corresponde cada vez más a “la exigencia de la satisfacción [...]”. A la autoconfirmación individual y social se ha antepuesto el consumo” (Jurgensen, 29), y aumentan “la visibilidad y clarificación lingüística de lo sexual”, como constata Wulf (36). Esta tendencia es reforzada en España en los años ochenta después de legalizarse oficialmente los videos pornos de alquiler (Almudena Grandes eternizará esta novedad tres años más tarde con su Lulú, la primera consumidora de videos pornos en la literatura española.)

Sin embargo, se puede observar una gran excepción, un movimiento contrario a estas tendencias: tarde, pero con énfasis se emplean escenarios de imaginaciones literarias gays, travestidas o transexuales presentadas afirmativamente y desde las mismas perspectivas homo y transexuales. Narraciones de Luis Antonio de Villena (a partir de 1983) o de Eduardo Mendicutti (a partir de 1988) muestran con qué dicisión la literatura erótica

---

17 Sobre la historia de la mujer en España, cf. Garrido González.

del postfranquismo cuestiona la “heterosexualidad forzada” (“compulsory heterosexuality”, cf. Adrienne Rich). Y cómo optan por relaciones abiertas y tolerantes con las múltiples formas de deseos e identidades sexuales (cf., por ejemplo, Reinstädler e Ingenschay, “Identidad homosexual”).

## Ascenso y caída de un género

Casi de repente, así como el *boom* de la literatura erótica empieza, acaba también. A mediados de los años noventa, el género, sorprendentemente, se hunde; *le désir et plaisir du texte érotique espagnol* parece haberse cansado. Cada vez más, faltan buenas novelas en lengua española, y con ello el Premio La Sonrisa Vertical se declara desierto en 1994 y 2002, hasta que en 2004, con pesar de la editorial, se suspende definitivamente.<sup>18</sup> Al parecer, la colección de literatura erótica de Tusquets Editores deja de existir bajo la dirección de Planeta (las informaciones detalladas, meticulosamente preparadas, que hace poco se podían encontrar sobre “La Sonrisa Vertical” en la página web de Tusquets, ya no se encuentran). Ya en las últimas dos décadas, el programa se había reducido notablemente. La colección presentó en los primeros 20 años unos 100 títulos, de los cuales un poco menos de la mitad procedía de España. De 1997 a 2014 se publican solo unos 40 libros, de los cuales solo 11 se escribieron en la península. Y, después del fin del Premio La Sonrisa Vertical en el año 2004, se publicará una sola novela erótica, escrita por un español, y habrá que esperar para ello hasta 2014 (*Mira lo que tengo* del aragonés José María Valtueña).<sup>19</sup>

¿A qué se debe esta decadencia de todo un género literario? Dada la proximidad temporal a este fenómeno, la respuesta resulta difícil. Quizás se ha saciado la necesidad de recuperar información en temas de sexualidad para liberarse de la época franquista y sus discursos represivos. También es posible que el cansancio de los lectores se deba a las características estruc-

18 Cf. el comunicado de prensa de la editorial (Tusquets Editores, “Comunicado”).

19 Mientras que la penúltima novela, *Amada de los dioses* (2004), del madrileño Javier Negrete, nos traslada a la edad antigua y al desenfreno de los dioses del Olimpo, Valtueña sitúa su novela *Mira lo que tengo* (2014) en el presente. Sin embargo, su presentación de la sexualidad femenina no se aleja demasiado de las visiones tradicionales, patriarcales y voyeristas del género erótico. La novela narra la vida de una bailarina de 18 años que despliega experimentos eróticos salidos de tono con Bobi, un juguete motorizado, en Internet, y los conflictos cada vez más graves con su novio ‘real’, Roberto.

turales del género, que prescribe la eterna repetición de los argumentos y acciones reducidos a lo sexual. Además, a mediados de la década de los noventa, las primeras generaciones de españoles nacidos y socializados después del franquismo empiezan a ser adultos. Y también habrá que considerar que en el tiempo del progreso económico y del crecer de la burbuja inmobiliaria que vivió España hasta 2008, el hedonismo se puede haber vuelto tan cotidiano que la búsqueda de placer en la literatura erótica se hizo obsoleta.

A pesar de todo, lo sexual no ha desaparecido de la literatura española, todo lo contrario: hoy en día se encuentra en casi cada novela española un fuerte elogio al sexo como una de las muchas facetas de la vida humana, es decir las/los lectores que buscan una diversión erótica ya no están obligados a recurrir a la literatura especializada. Y como argumento último y quizás más importante, es básico mencionar la influencia de Internet en esta materia. Si la liberación de los videos en 1986 ya provocó un cambio decisivo en el género (léase su decidido giro hacia la pornografía), ¿cuánto más influyente será el *world wide web* que, a partir de mediados de la década de los noventa, ofrece el consumo ilimitado y gratis, inmediato y anónimo, multi-medial e internacional de las interminables variantes del “sexo de los otros”?

Sea como fuere, supongo que esta decadente fase del género erótico en España será pasajera. A pesar de la continua crisis que vive el país desde 2008, los españoles cargan nuevas energías: ya se habla de una sobredosis de creatividad frente a la debacle económica. Es posible que con esta fuerza creadora regrese la literatura erótica. Tanto el enorme éxito de *Cincuenta sombras de Grey* (E. L. James 2011) como la publicación de *Mira lo que tengo* de José María Valtueña (2014) podrían ser las primeras señales de la resurrección del género en España.

## Bibliografía

### *Literatura primaria*

- Abad, Mercedes (1986): *Ligeros libertinajes sabáticos* (Premio La Sonrisa Vertical). Barcelona: Tusquets.
- Álvarez, José María (1990): *La caza del zorro* (colección “La Sonrisa Vertical”). Barcelona: Tusquets.
- (1992): *La esclava instruida* (Premio La Sonrisa Vertical). Barcelona: Tusquets.
- Azancot, Leopoldo (1980): *Los amores prohibidos* (colección “La Sonrisa Vertical” 1). Barcelona: Tusquets.

- Bertini, Dante (1993): *El hombre de sus sueños* (Premio La Sonrisa Vertical). Barcelona: Tusquets.
- Bras, Josep (1987): *El vaixell de les vagines voraginoses/El bajel de las vaginas voraginosas* (Premio La Sonrisa Vertical). Barcelona: Tusquets.
- Constante, Susana (1979): *La educación sentimental de la Señorita Sonia* (Premio La Sonrisa Vertical). Barcelona: Tusquets.
- Díaz-Mas, Paloma (1990): “La discreta pecadora, o ejemplo de doncellas recogidas”, en Carmen Estévez (ed.), *Relatos eróticos escritos por mujeres*. Madrid: Castalia, pp. 69-84.
- Dracs, Ofèlia (pseudónimo) (1980): *Deu pometes té el pomer/Diez manzanitas tiene el manzano* (Premio La Sonrisa Vertical). Barcelona: Tusquets.
- García Cervera, Vicente (1985): *Las cartas de Saguia-el-Hamra. Tànger* (Premio La Sonrisa Vertical). Barcelona: Tusquets.
- González Frei, Irene (pseudónimo) (1995): *Tu nombre escrito en el agua* (Premio La Sonrisa Vertical). Barcelona: Tusquets.
- Grandes, Almudena (1989): *Las edades de Lulú* (Premio La Sonrisa Vertical). Barcelona: Tusquets.
- Hidalgo, Manuel (1986): *El pecador impecable* (colección “La Sonrisa Vertical”). Barcelona: Tusquets.
- Mendicutti, Eduardo (1987): *Siete contra Georgia* (colección “La Sonrisa Vertical”). Barcelona: Tusquets.
- Muñoz Puelles, Vicente (1981): *Anacaona* (Premio La Sonrisa Vertical). Barcelona: Tusquets.
- Muñoz, José Luis (1990): *Pubis de vello rojo* (Premio La Sonrisa Vertical). Barcelona: Tusquets.
- Negrete, Javier (2004): *Amada de los dioses* (colección “La Sonrisa Vertical”). Barcelona: Tusquets.
- Rossetti, Ana (1991): *Alevosías* (Premio La Sonrisa Vertical). Barcelona: Tusquets.
- Seguí, Josep Lluís (1993): *La amante fea* (colección “La Sonrisa Vertical”). Barcelona: Tusquets.
- Sempere, Pedro (1982): *Fritzcollage* (Premio La Sonrisa Vertical). Barcelona: Tusquets.
- Valtueña, José María (2014): *Mira lo que tengo* (colección “La Sonrisa Vertical”). Barcelona: Tusquets.

## Literatura secundaria

- Anónimo (1976): “Cela presentó la *Enciclopedia del erotismo*”, en *El país* 13.5, <[http://elpais.com/diario/1976/05/13/cultura/200786403\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1976/05/13/cultura/200786403_850215.html)>.
- Alatorre, Antonio (2003): *El sueño erótico en la poesía española de los Siglos de Oro*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Alzieu, Pierre (2000): *Poesía erótica del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica.
- Bataille, Georges (1957): *L'érotisme*. Paris: Minuit.
- Bermúdez, Silvia (2002): “Let’s Talk about Sex?: From Almudena Grandes to Lucia Etxebarria, the Volatile Values of the Spanish Literary Market”, en Ofelia Ferrán y Kathleen Mary Glenn (eds.), *Women’s Narrative and Film in 20<sup>th</sup> Century Spain*. New York: Routledge, pp. 223-237.

- Bierbach, Christine y Andrea Rössler (eds.) (1992): *Nicht Muse, nicht Heldin. Schriftstellerinnen in Spanien seit 1975*. Berlin: tranvía.
- Drinkwater, Judith (1995): “‘Esta cárcel de amor’: Erotic Fiction by Women in Spain in the 1980s and 1990s”, en *Letras Femeninas* 21, pp. 97-111.
- Febel, Gisela (1999): “Mit Humor und Ironie: Beziehungen der Geschlechter und Sexualität im spanischen Roman nach 1975”, en *Iberoamericana* 3/4.75/76, pp. 94-121.
- Foucault, Michel (1976): *La volonté de savoir. L'histoire de la sexualité* 1. Paris: Gallimard.
- (1984): *L'usage des plaisirs. L'histoire de la sexualité* 2. Paris: Gallimard.
- García Lara, Fernando (1986): *El lugar de la novela erótica española*. Granada: Excma. Diputación Provincial.
- Garrido González, Elisa (ed.) (1997): *Historia de las mujeres en España*. Madrid: Síntesis.
- Gilkison, Jean (1999): “From Taboos to Transgressions: Textual Strategies in Woman-Author Spanish Erotic Fiction”, en *Modern Language Review* 94.3, pp. 718-730.
- Gómez Solís, Felipe (1990): *Imágenes eróticas y bélicas de la literatura espiritual española (siglos XVI-XVII)*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Goulemot, Jean-Marie (1993): *Gefährliche Bücher. Erotische Literatur, Pornographie, Leser und Zensur im 18. Jahrhundert*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Ingenschay, Dieter (1994): “Narración de maricas o la irrupción de un discurso del travestismo”, en Dieter Ingenschay y Hans-Jörg Neuschäfer (eds.), *Abriendo caminos: La literatura española desde 1975*. Barcelona: Lumen, pp. 157-165.
- (2001): “Identidad homosexual y procesamiento del franquismo en el discurso literario de España desde la Transición”, en Joan Ramón Resina (ed.): *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Amsterdam: Rodopi, pp. 157-190.
- Izquierdo Navarro, Francisco (1972): *España erótica: una visión del erotismo en nuestra sociedad, a través de los anuncios recientemente publicados*. Barcelona: Oikos Tau.
- Jurgensen, Manfred (1985): *Beschwörung und Erlösung. Zur literarischen Pornographie*. Bern: Peter Lang.
- Lacan, Jacques (1975): *Le Séminaire. 20, Encore (1972-1973)*. Paris: Éditions du Seuil.
- Lévi-Strauss (1949): *Les structures élémentaires de la parenté*. Paris: Presses Universitaires.
- López Martínez, Pedro (2006): *La sonrisa vertical. Una aproximación crítica a la novela erótica española (1977-2002)*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Loslibrerosrecomiendan (2013): “Recomendaciones de literatura erótica”, nº 23.3, en <<http://www.loslibrerosrecomiendan.com>> (consultado el 1 de noviembre de 2014).
- Mandrell, James (1993-94): “Mercedes Abad and *La sonrisa vertical*: erotica and Pornography in Post-Franco Spain”, en *Letras Peninsulares* 6.2-3, pp. 277-299.
- Morales, Gregorio (2006): *Por amor al deseo: historia del erotismo (en papel)*. Barcelona: Espasa Libros.
- Moura, Beatriz de (2009): “40 años: como antes, como siempre”, en <<http://www.tusquetseditores.com/conozcanos>> (consultado el 1 de noviembre de 2014).
- Neuschäfer, Hans-Jörg (ed.) (\*2011): *Spanische Literaturgeschichte*. Stuttgart: Metzler.
- Rehrmann, Norbert (1996): “Literatur(geschichte) als Landeskunde: Das Beispiel der *erótica hispánica*”, en *Hispanorama* 74, pp. 67-76.
- Reinstädler, Janett (1996): *Stellungsspiele. Geschlechterkonzeptionen in der zeitgenössischen erotischen Prosa Spaniens (1978-1995)*. Berlin: Erich Schmidt.
- Reyes Cano, Rogelio (1989): *Poesía erótica de la ilustración española*. Sevilla: El Carro de la Nieve.

- Rich, Adrienne (1993): "Compulsory Heterosexuality [1980]", en Abelow *et al.* (eds.): *The Lesbian and Gay Studies Reader*. New York: Routledge, pp. 227-254.
- Sanz Torrado, Raquel (2011): "Principio y fin de los premios "La sonrisa vertical": *La educación sentimental de la señorita Sonia y Llámalo deseo*", en <[http://www.anmal.uma.es/numero32/Sonrisa\\_vertical.htm](http://www.anmal.uma.es/numero32/Sonrisa_vertical.htm)>, (consultado el 1 de noviembre de 2014).
- Sontag, Susan (1980): "Die pornographische Phantasie", en *id.*, *Die Kunst und Antikunst*. München: Hanser, pp. 39-71.
- Strausfeld, Michi (1991): "Der spanische Roman seit 1975", en Michi Strausfeld (ed.), *Spanische Literatur*. Frankfurt: Suhrkamp, pp. 274-287.
- Tusquets Editores (2014): "Premios La Sonrisa Vertical", <<http://www.tusquetseditores.com/premios/la-sonrisa-vertical/breve-historia-del-premio>> (consultado el 1 de noviembre de 2014).
- Tusquets Editores (2014): "Comunicado de prensa", <<http://www.tusquetseditores.com/premios/la-sonrisa-vertical/comunicado-de-prensa>> (consultado el 1 de noviembre de 2014)>.
- Valls, Fernando: "La literatura erótica en España entre 1975 y 1990", en *Ínsula* 530, pp. 29-30.
- Wulf, Christoph (1985): "Die Transformationen des Sexuellen. Sechs Annäherungen", en *id.* (ed.), *Lust und Liebe. Wandlungen der Sexualität*. München: Piper.

# Maria-Mercè Marçal, la comunidad herida

Marta Segarra

*Universitat de Barcelona/*

*Centre National de la Recherche Scientifique, París*

Maria-Mercè Marçal (1952-1998) es una de las escritoras catalanas contemporáneas —y en este caso el femenino engloba a hombres y a mujeres— que más y mejor ha tratado del deseo, tanto desde la escritura poética y narrativa como desde el ensayo literario, tal como ha estudiado brillantemente Marta Font Espriu. La crítica ha destacado la centralidad del deseo y de la pasión amorosa en la obra de la autora de la novela, de título revelador, *La passió segons Renée Vivien* [La pasión según Renée Vivien]. Este texto de ficción basado en la poeta francesa que perteneció al célebre grupo de las “Amazonas” ha contribuido a hacer de Maria-Mercè Marçal una escritora “lesbiana”, o quizás *la* escritora lesbiana pionera y emblemática en la literatura catalana. A lo largo de su producción poética, que constituye la parte más extensa de su obra, Marçal fue explorando distintas facetas del deseo; algunas críticas como Laia Climent (169) dan un especial relieve a la evolución de su poesía amorosa desde la heterosexualidad al lesbianismo. Climent defiende que la obra poética de Marçal asocia la heterosexualidad con una relación de dominación en la que el hombre asume una posición privilegiada, mientras que, en ella, la homosexualidad, especialmente de las mujeres, favorecería un deseo entre iguales.

Marçal constituye, en efecto, la primera escritora de la literatura catalana que se atreve a expresar abiertamente un deseo homoerótico; y, como en el caso de Luis Cernuda —de quien hallamos ecos en la poesía de Marçal, como en el poema “Al far!” [¡Al faro!] (211), también homenaje a Virginia Woolf—, este deseo no se percibe solamente como una opción personal de ámbito privado, sino que tiene asimismo un alcance político, o por lo menos así lo han entendido la mayoría de sus lectores y, sobre todo, lectoras. El posicionamiento claramente feminista de Marçal enlaza con la reivindicación de una “comunidad de las amantes”, en la línea de Monique Wittig y, con todas sus diferencias, Adrienne Rich y su “continuum lesbiano” o Luce Irigaray, todas ellas citadas por la escritora catalana en sus textos de ensayo.

En Marçal, el homoerotismo se extiende, pues, a las relaciones entre mujeres, entre madre e hija, entre “hermanas” o amigas, y entre mujeres de diferentes generaciones, hasta incluso aquellas que conocemos solo a través de los textos que escribieron. La poeta expresó con frecuencia la necesidad que sentía de confluir con una “genealogía femenina”, no solamente pero sí sobre todo, literaria, y manifestó su afinidad con las ideas de la filósofa italiana Luisa Muraro sobre esta y otras cuestiones. Sin embargo, ello no implica una idealización de la relación materno-filial, de cuyas zonas grises Marçal es muy consciente; su visión matizada y en cierto modo crítica no se enfoca tanto hacia el poder de la madre sobre la hija, ya un tópico de la escritura feminista, sino al de la hija sobre la madre. La elección del nombre de su propia hija —y personaje en su obra poética—, Heura [Hiedra], es una metáfora de este poder que alude tanto a una relación simbiótica como parasitaria, y ha sido ya extensamente comentado por la crítica. Podría añadirse, no obstante, que esta aparente dicotomía entre simbiosis y parasitismo, imágenes que expresarían dos polos opuestos de la relación entre dos seres, uno positivo y el otro negativo, en realidad no es tal en la obra de Marçal, ya que los llamados parásitos, como ha postulado Donna J. Haraway (14-15), constituyen “companion species” de los humanos, al mismo título que los llamados “animales de compañía” como perros y gatos.

Asimismo, y como en Wittig, la extensión del concepto de lesbianismo a diversos tipos de relaciones afectivas entre mujeres no implica en Marçal una eufemización o un silenciamiento de la relación sexual homoerótica, que está presente, de forma poética pero explícita, en numerosos textos suyos, a partir de una cierta etapa de su obra y de su biografía. Como escribe Joana Sabadell-Nieto (197), comentando el poema “Un amor sense casa” (Marçal, 499) [Un amor sin casa], si en él la voz poética se lamenta del “doble exilio impuesto al cuerpo de una mujer lesbiana”,<sup>1</sup> al mismo tiempo este exilio forzoso implica la posibilidad de deconstruir los límites tanto de la concepción tradicional del amor, como del cuerpo y del sujeto; citando de nuevo a Sabadell-Nieto, “parecería que aquel extramuros impuesto se hubiera convertido en la disolución de los muros” (ibíd.). Marçal va aún más lejos en “Contraban de llum” [Contrabando de luz], al afirmar: “Efímera com totes, / una casa” (464) [Efímera como todas, / una casa], subra-

---

1 Todas las traducciones son mías. He optado por traducir las citas en catalán cuando proceden de ensayos críticos, y dejarlas en catalán, acompañadas de su traducción al español, cuando proceden de textos poéticos.



yando así la inestabilidad fundamental del deseo que, según la concepción lacaniana, desaparece en cuanto se fija en un objeto.

Estos dos versos de Marçal podrían interpretarse también en otra clave: la “casa común” donde se encuentran —y a veces se refugian de la hostilidad exterior— determinados individuos que comparten una cierta identidad colectiva, sea esta nacional, genérica o sexual (en el caso de nuestra poeta, podría ser la comunidad catalana, la de las mujeres, las feministas o las lesbianas), no es sólida e inmutable, sino “efímera” y, por lo tanto, expuesta a la mutación e incluso a la desaparición. En este sentido, el pensamiento de Marçal se acercaría a ciertas posiciones filosóficas contemporáneas en torno a la noción de “comunidad”, que ha resultado, y todavía resulta en muchas zonas del mundo, tan relevante para las luchas de gays y lesbianas contra la exclusión social, e incluso, en los casos más graves, contra la estrategia que consiste en apartarles de la comunidad humana, favoreciendo así su castigo y hasta su aniquilación como ‘especie’ peligrosa y contaminante. La reflexión sobre el concepto de “comunidad” en general ha sido especialmente intensa en las últimas décadas: pensadores como Giorgio Agamben, Hannah Arendt, Zygmunt Bauman, Maurice Blanchot, Judith Butler, Jacques Derrida o Jean-Luc Nancy, entre otros, han hecho contribuciones esenciales a la problematización y reformulación contemporánea de esta noción. Estos teóricos han explorado, de maneras muy diversas, el potencial subversivo y enriquecedor de la comunidad, vista desde la heterogeneidad y la distancia, en lugar de la homogeneidad y la adhesión fusional de los miembros que la componen. Especialmente interesante, a mi modo de ver, es la reflexión teórica que vuelve a los orígenes etimológicos del término “comunidad” —tal como lo desarrolló con acierto el filósofo italiano Roberto Esposito— con el fin de señalar que “lo común” no equivale a una propiedad ni a una esencia, y que la oposición entre la primacía del individuo y la de lo común entendido como universal o ‘de todo el mundo’ es un “falso dilema”, en palabras de Giorgio Agamben (9). La propia Marçal alude a ello en el prefacio al volumen que recogió su obra poética completa hasta el momento de su publicación (*Llengua abolida* [Lengua abolida], 1989). En este texto, titulado “Sota el signe del drac” [Bajo el signo del dragón], relaciona su poesía con las imágenes del dragón y de la doncella —tan connotadas para la “identidad nacional” de la comunidad catalana, por la leyenda de su patrón Sant Jordi, San Jorge—, pero señalando que su poesía retorna a este escenario y a la vez “intenta arrancarse a él” para conformar un “espacio propio” o una “habitación propia” (Marçal, 7).

Próxima a este gesto paradójico y fundador de la poesía de Maria-Mercè Marçal se halla la propuesta o la apuesta por pensar la comunidad no como una afirmación de determinadas características o propiedades que nos reunirían con otros individuos semejantes (por ejemplo, ser catalán, pero también ser mujer, o lesbiana...), sino como una “expropiación” de nosotros mismos, es decir, no como algo que vendría a “colmar” la brecha que existe entre los individuos, sino como aquello que se sitúa en este vacío, en el “entre”, en palabras de Jean-Luc Nancy siguiendo a Hannah Arendt. Si la comunidad se piensa, así, en relación con lo “im-propio”, con un “movimiento fuera de sí”, un éxodo del sujeto fuera de sí mismo (Neyrat, 11), resulta evidente que cabe relacionarla con el deseo en tanto que violación de las fronteras del sujeto. Eso sí, entendiendo el deseo en su sentido más amplio, que incluye también la maternidad, como en los versos de “La germana, l’estrangera” [La hermana, la extranjera] dedicados a la hija todavía no nacida: “Com desxifrar el teu llenguatge bàrbar / i violent que força els meus confins” (Marçal, 338) [Cómo descifrar tu lenguaje bárbaro / y violento que fuerza mis confines].

El origen etimológico del término “comunidad” remite a la unión de *cum* y *munus*: *cum* es la preposición latina que significa “con” y *munus* se relaciona con un “deber”, una “carga” y, específicamente, con un “don” de carácter obligatorio (Esposito, xiii). Pero el *munus* es un don que se hace, nunca uno que se recibe, por lo cual no implica re-*muneración* ni intercambio, sino que comporta una “pérdida”, una “cesión” o una “sustracción”. Por lo tanto, *communitas* designaría, según Esposito, un “conjunto de personas unidas no por una ‘propiedad’, sino [...] por un deber o una deuda; no por un ‘más’ sino por un ‘menos’, por una ‘falta’, por un límite” (xvi). Paradójicamente, pues, la comunidad no se refiere a lo propio ni a ninguna propiedad compartida por sus miembros, sino a lo ajeno, a algo que estos pierden, ceden o de lo que carecen: “lo común empieza allá donde acaba lo propio”, añade Esposito (xii). Marçal plasma esta misma idea en la brutal imagen del poema “Com si un tauró m’arranqués una mà” [Como si un tiburón me arrancase una mano], con el fin de caracterizar “[...] aquell bocí de mi / esdevingut, ja per sempre, estranger, / i alhora imprès per sempre, a cor i a sang, / en el desig cicatritzat, i en l’ombra” (Marçal, 336) [ese pedazo de mí / convertido, ya para siempre, en extranjero / y a la vez impreso para siempre, a corazón y a sangre, / en el deseo cicatrizado, y en la sombra].

La imagen de la cicatriz aquí presente remite a la de la herida: la cicatriz es memoria del corte, de la herida que, por este recordatorio indeleble en la

piel, permanece, paradójicamente, siempre abierta (recordemos la imagen, muy marçaliana, de la “sal abierta”). Hélène Cixous (“Estigmas”) habla de la cicatriz en este mismo sentido, en relación con las “heridas inaugurales” que se producen durante la infancia y que nos marcan para siempre jamás. La imagen del “deseo cicatrizado” resulta, por lo tanto, ambigua: como hemos visto, la cicatriz no borra ni esconde la herida sino que la pone en evidencia; el deseo, pues, permanece también siempre vivo, precisamente gracias a que ha “cicatrizado”, produciendo una marca, una “huella” o “traza”, en términos derridianos.

La herida así entendida nos convierte en “seres agujereados” (Segarra, *Teoría*). Y es que la pérdida o carencia evocada por el *munus* afecta la propia concepción del sujeto, ya que los miembros de la comunidad están sujetos a un “deber” o una deuda, que les “expropia, en parte o totalmente, su propiedad inicial [...], es decir, su misma subjetividad”, añade Esposito (xvi) a la argumentación citada. Por ello, el sujeto que forma parte de tal comunidad no puede ser un “individuo”, entendido al modo tradicional como *in-dividus*, una totalidad indivisa y completa que se satisface a sí misma; pero tampoco es una pieza “anónima” de un sistema que lo supera y lo integra a él. Más allá de la oposición entre lo individual y lo universal, Giorgio Agamben propone el concepto de la “singularidad cualsea”, y uno de los ejemplos que da para ilustrarlo es, precisamente, el del “amor”. Cuando nos enamoramos, no lo hacemos de una propiedad o conjunto de propiedades del ser amado (“ser rubio, bajito, tierno o cojo”, dice el filósofo italiano), pero tampoco las dejamos de lado “en nombre de una abstracción insulsa (el amor universal)”, sino que deseamos “el objeto *con todos sus predicados*, su ser tal cual es” (10).

Esposito también pone en contacto la comunidad y el amor de forma implícita, por ejemplo cuando afirma que la comunidad no “protege” al sujeto sino que lo “expone” al “riesgo extremo” de perder, al tiempo que su propia individualidad, los “límites” que lo definen (76) (o sus “confines”, en palabras de Maria-Mercè Marçal). La comunidad —y el amor— se situarían precisamente en la conciencia de estos límites, entendidos no en el sentido de una frontera sino de un “umbral”, de nuevo según Agamben (55). Marçal define su poemario *Terra de Mai* (que se puede traducir como “Tierra de nadie”, aunque Mai también corresponde al nombre propio de la amada) como “l’intent inútil de traspasar el llindar cap a l’altra banda” (9) [el intento inútil de traspasar el umbral hacia el otro lado]. En el poema “Deien que es deia amor” [Dicen que se decía amor], describe ese

“risc extrem” [riesgo extremo] como la posibilidad de ser tragada por un monstruo con “la boca sempre oberta, expectant / àvida com el buit / voraç pou sense fons” (409) [la boca siempre abierta, expectante / ávida como el vacío / voraz pozo sin fondo], aludiendo también al vampirismo, presente en diversos textos. Podemos percibir aquí, además, la imagen bíblica tan fecunda de Jonás al que se traga la ballena; volveremos a la animalidad un poco más adelante.

Resulta evidente que tanto Agamben como Esposito, con todas las precauciones y matices y a pesar de que subrayen el lazo entre comunidad y muerte, comentado por numerosos filósofos anteriores, valoran positivamente esta idea de abrirse al otro, de situarse en el “entre” y hasta de concebir “el ser como entre” o “el ser mismo como relación” (Esposito, 75). En sentido aparentemente contrario, Françoise Collin propone una “ética del límite” o del “*borderline*” (98) para pensar las relaciones interpersonales; la filósofa belga enfatiza la necesidad de este límite para no dejarse “devorar” por el otro.

En el caso de Marçal, esta idea se manifiesta a través de diversas imágenes, algunas de las cuales son centrales en su universo poético y, por lo tanto, han sido ya muy estudiadas, como por ejemplo la del espejo. El espejo se refiere en su obra, entre otras múltiples significaciones posibles, a la relación entre el sujeto deseante y el objeto de su deseo. La escritora catalana considera el espejo, sugiere Lluïsa Julià (197), como una “metáfora de la subjetividad” en la producción poética de otras mujeres que la precedieron en el camino de la autoría en femenino. Este sentido concuerda con la idea del espejo como metáfora de la intersubjetividad, ya que no se puede definir la subjetividad si no es en relación con el Otro. Sin embargo, el reflejo en el espejo parece una mera reproducción del sujeto que se mira en él; por ello, Josep-Anton Fernàndez se pregunta: “si la mujer ha sido constituida como Otro, como espejo que refleja la imagen del Mismo, ¿cómo puede hallarse una imagen *en* el Mismo? ¿Cómo puede desear al Otro sin abolirse?” (208). Marçal no resuelve esta aporía, sino que mantiene su carácter paradójico, como ocurría en “Un amor sense casa” con el exilio, y como también sucede con otra imagen recurrente, la de la sombra, que, lejos de expresar un simple desdoblamiento en el que la sombra repetiría tan solo, como el reflejo del espejo, el original que la proyecta, la sombra alude a “la parte inexplorada e incontrolada del yo” (Climent, 153), un yo que es, pues, igual o más *auténtico* que el primero, eliminando la precedencia entre figura y sombra o entre original y copia, en un gesto muy derridiano.

Tanto la imagen del espejo como la de la sombra se refieren a un movimiento propio del deseo: la pasión amorosa conduce al sujeto que la experimenta —o que la *padece*— a fundirse, o a confundirse, con el objeto de su deseo, hasta el punto de que los límites entre el yo y la alteridad se difuminan y llegan a suprimirse, al menos en apariencia. Esta difuminación va más allá del intercambio de posiciones: implica ahogar la propia identidad en un Otro que nos sobrepasa. Como observa Lluís Calvo, sin embargo, la poeta se da cuenta también, especialmente en el poemario *Desglaç* [Deshielo], del contraste entre esta necesidad de fusión y la imposibilidad de poseer al otro/a; en esta tensión reside precisamente el deseo, tal como lo expresa Marçal en los versos, también aporéticos: “Dolor de ser tan diferent de tu / Dolor d’una semblança sense termes / Dolor de ser i no ser tu: desig” (494) [Dolor de ser tan diferente de ti / Dolor de una similitud sin términos / Dolor de ser y no ser tú: deseo].

El espejo, cuando se limita a “reflejar” la imagen de quien se mira en él, “petrifica” (9); pero el espejo también puede comportar otros sentidos, incluso contradictorios respecto al señalado, como, por ejemplo, en “L’amor és un mirall que ara ens fa la rateta” (190) [El amor es un espejo que ahora juega al escardillo], donde el espejo tiene un rol activo en el tira y afloja —*Fort-da*, diría Freud— del deseo. En los versos “La meva set és un mirall obscur / i clos on s’emmiralla, oberta, la teva aigua...” (474) [Mi sed es un espejo oscuro / y cercado, donde se refleja, abierta, tu agua...], la poeta conjuga la imagen de la sed, que volveremos a encontrar, de lo “cercado” o cerrado y oscuro con las de la abertura y la luz. En estos versos, también podemos leer la conjugación de la proximidad y la distancia, idea que conduce a la poeta francesa Marceline Desbordes-Valmore, citada por Marçal (338), a recurrir a otro elemento, el aire: “Car si près que tu sois l’air circule entre nous”.

Otra escritora francesa, Hélène Cixous, desarrolla magistralmente esta aporía de la proximidad que preserva sin embargo la distancia en su texto *L’amour du loup*, que ya ha sido comentado muy acertadamente por Lluís Calvo en relación con Maria-Mercè Marçal. Por lo tanto, no entraré en él, pero me interesa remarcar otro paralelismo entre Cixous y Marçal, que se refiere a la animalidad. En general, la estrategia que consiste en animalizar a un grupo de seres humanos tiene como objetivo degradar a esos seres, considerados como parte de un colectivo homogéneo y de límites bien marcados e inmutables, a una condición, la animal, que se considera tradicionalmente inferior a la humana. La animalización los excluye, en

especial, como sujetos de la ética, lo cual abre la veda para tratarlos como animales, es decir, explotándolos, maltratándolos o incluso, en el polo extremo, liquidándolos como se hace con las “plagas” —o incluso con los animales domésticos que se destinan a la alimentación—, lo que Derrida (“Il faut”, 293) llamó una “mise à mort” no criminal. No es casual, así, que el genocidio de los judíos durante la Segunda Guerra Mundial empezara por compararlos con “ratas” en la propaganda nazi.

En la poesía marçaliana, la mayoría de los animales que aparecen en relación con el deseo conllevan también una cierta connotación negativa: sea el gavilán que vigila desde las alturas del cielo, especialmente en el poemario “La germana, l’estrangera” [La hermana, la extranjera], que la misma poeta glosó, sea el lobo amenazador o el “fidel ca”, “[...] llast insidiós, / servil” (396) [fiel can, [...] lastre insidioso, / servil] de la sombra, y también la mariposa cazada —pero juguetona— en “Dolç enemic, / amb caçapallones / em pares trapes / pels plecs del plaer” (112) [Dulce enemigo, / con cazamariposas / me tiendes trampas / por los pliegues del placer]. Ahora bien, hallamos en el universo poético marçaliano otros animales más ambivalentes y de sentido menos evidente, como, por ejemplo, el topo. El topo, animal aparentemente mucho menos literario que el pájaro, el lobo o la mariposa, constituye una enigmática y poderosa figura en textos de Shakespeare, Kafka, Derrida y Cixous, entre otros grandes escritores. El hecho de que el hábitat natural del topo sea el interior de la tierra y, por lo tanto, el reino de la oscuridad lo ha convertido en una metáfora del interior corporal; Marçal lo compara así al feto en “Tap<sup>2</sup> sigil·lós com un secret, que excaves / túnels inèdits dins la meva raó” (267) [Topo sigiloso como un secreto, que excava / túneles inéditos en mi razón]; recordemos aquí el título de Marçal *Raó del cos* [Razón del cuerpo]. Estos versos aluden, entre otras cuestiones, al sentido del tacto opuesto a la vista (la caricia “de dins enfora” (269) [de dentro afuera], ya mencionada, también se refiere al embarazo), pero evocan asimismo la ampliación de los “límites”, dolorosa pero necesaria, que efectúa el deseo: “I són de nou els mots / que mosseguen la carn / —com els ullals d’un talp— / per eixamplar-li els límits / del seu paisatge clos” (413) [Y son de nuevo las palabras / que muerden la carne / —como los colmillos de un topo— / para agrandarle los límites / de su paisaje cercado]. El “mossec brutal” [mordisco brutal] del monstruo de “Diuen que es deia amor” [Dicen que se decía amor] se transforma en este texto, que lo

---

2 Leo *talp* (“topo” en catalán), por el contexto.

sigue poco después en el mismo poemario, en un mordisco de efectos más benéficos, al abrir “[...] vies / noves, cos endins” (413) [vías / nuevas, cuerpo adentro], canales que permiten que la sangre cuajada vuelva a fluir.

De otro lado, observamos que son las “palabras” las que “mosseguen la carn” [muerden la carne], con lo cual parecen prefigurar, incluso en el juego de homofonía entre “mots” [palabras] y “mosseguen” [muerden], los *animots* que Derrida (*L'Animal*) definió tan agudamente. Esta comparación con Derrida no es banal, ya que para Marçal los animales, más que constituir metáforas poéticas —que también lo son—, parecen encarnar al “Otro absoluto”, que es como Derrida define al animal. En este sentido, el topo constituye una imagen particularmente adecuada de esta alteridad que se encuentra tanto en el exterior como en el interior de uno mismo, con su habilidad para construir túneles y atravesar las barreras más sólidas.

Hay otros animales interesantes y que merecerían un comentario más profundizado en la obra poética de Maria-Mercè Marçal, como por ejemplo la “[...] tigressa ferida / que arremeté, ferotge, / no pas contra la bala del caçador nocturn, / [...] / sinó contra l'escut tan frèvol de la pell, / [...] / contra el mirall atònit que reflectí l'estrall” (482) [la tigresa herida / que arremetió, feroz, / no contra la bala del cazador nocturno, / [...] / sino contra el escudo tan frágil de la piel, / [...] / contra el espejo atónito que reflejó el estrago], versos que nos devuelven a la imagen del espejo y a la ampliación o a la destrucción de los confines del propio yo, en este caso representados por la piel. De la misma manera que con el topo, aquí la piel, considerada habitualmente como la encarnación de los límites del yo (recordemos la noción del *moi-peau* o “yo-piel” teorizada por Didier Anzieu), pone en conflicto la distinción entre interior y exterior. Este proceso de indistinción entre el dentro y el fuera se halla especialmente desarrollado en “Contraban de lum” [Contrabando de luz], tal como muestra el fragmento siguiente: “rossolar pel teu cos com una bola / de neu que s'ageganta i s'incendia / allau roent endins de tu neu fosa / fluir fluir sense confins negar-me / en tu negar-te: i afirmar l'empremta / vivent, imperceptible, de l'amor sobre l'aigua” (Marçal, 490) [deslizarse por tu cuerpo como una bola / de nieve que se agiganta y se incendia / alud candente adentro de ti nieve fundida / fluir fluir sin confines (a)negarme / en ti (a)negarte: y afirmar la huella / viviente, imperceptible, del amor sobre el agua].

Estos versos despliegan magistralmente la ambivalencia del dentro/fuera del cuerpo, de la aparente contraposición de elementos (la nieve que se incendia, el alud que se torna erupción), el doble sentido del verbo “negar-se”

en catalán (anegarse o ahogarse, por un lado, y negarse a sí mismo, por otro) y la imagen de la huella, que, a pesar de su precariedad (ya que se trata de una marca “sobre el agua”), nos remite a la de la cicatriz como memoria de la herida en tanto que abertura. En efecto, si la herida, que sería la “imagen básica” de *Terra de Mai*, “testifica l’intent inútil de traspasar el llindar cap a l’altra banda” [testifica el intento inútil de traspasar el umbral hacia el otro lado], según Marçal misma (9), “Contraban de llum” afirma la herida como abertura al otro/la otra. Es una herida que debe cuidarse, tal como lo elabora Hélène Cixous en *Entretien de la blessure*, título difícil de traducir y ambivalente donde los haya, pues se refiere a cuidar de la herida (para que cicatrice) pero también para mantenerla abierta. Cabría añadir asimismo a esta ambivalencia semántica el sentido de *entretien* como “conversación”, que conduce a la imagen de los “labios” de la herida, dotados del don de la palabra.

En el mismo sentido podríamos interpretar la imagen del incendio que arde pero no destruye en: “Fina amor, joc extrem, or subtil / que em cremes sense tornar-me cendra” [Fina amor, juego extremo, oro sutil / que me quemas sin volverme ceniza], que continúa más abajo con: “pren-me, desfes-me, refes-me, muda / en cant la fosca mercè, la muda / sang d’exili en llavor de solstici” (467) [tómame, desháceme, reháceme, muda / en canto la oscura merced, la muda / sangre de exilio en semilla de solsticio]. Ya he comentado en otra ocasión (*Escriure*) el juego con “muda” (que como verbo evoca la transformación pero como adjetivo se refiere a la imposibilidad de hablar); aquí recalcaré esta suavización, o complicación, de la imagen del fuego, que ya no es sólo destructor. Este “tómame, desháceme, reháceme” se puede poner en contacto con “Desabraçam! O abraçam sense retorn ni brida” (208) [¡Desabrázame! O abrázame sin retorno ni brida], que además alude a la falta de “retorno” del don que implica el *munus* de la *communitas*. Igualmente, en clave casi autobiográfica, se podría comentar el juego con el nombre propio (Fina y Mercè —“merced” en castellano—, que son los nombres ‘reales’ de las amantes). En clave derridiana, esta *signature*, esta doble “firma”, debe leerse también como signo de desapropiación o “desposesión”, ya que el nombre propio se hace ‘obra’, significante, texto (Derrida, *Signéponge*).

Esta “desposesión” de sí misma, o “expropiación” de la propia subjetividad, como lo expresaba Esposito (xvi) en la cita del principio de este ensayo, conduce a la concepción de un sujeto que podría calificarse de ‘*agujereado*’ (Segarra, *Teoría*) en tránsito y mudanza perpetuos, encarnado



en un cuerpo herido, porque abierto al Otro. Este abrirse al otro/la otra significa también “cargar con” él o ella, como en el verso de Paul Celan que Derrida (*Béliers*) convierte en *leitmotiv* de su teorización del amor y la muerte: “Ich muß dich tragen”. Marçal traduce esta frase en otra imagen muy suya, la de la chepa, en estos versos: “No sé estimar-te sense el feix / d’ombra que em fa gep a l’esquena” (475) [No sé amarte sin el haz / de sombra que me hace chepa en la espalda]. Aquí podríamos evocar no sólo la tan glosada proximidad entre Eros y Tánatos, sino también la relación íntima entre comunidad y muerte que se ha mencionado al principio. Podemos apreciar mejor esta asociación un poco más tarde, en el mismo poema: “No sé estimar-te sense mort: / salpa l’amor, foll com un rei / que, enverinat, cerqués remei / en l’alta nit i fora port” [No sé amarte sin muerte: / zarpa el amor, loco como un rey / que, envenenado, buscarse remedio / en la alta noche y fuera puerto], para acabar con: “A contra-llum, a contra-llei / no sé estimar-te sense mort” (475) [A contra-luz, a contra-ley / no sé amarte sin muerte].

Debería detenerme largamente en la imagen del veneno como *pharmakon*, como ponzoña y a la vez como remedio, e igualmente en la del rey, de la locura, y especialmente del rey loco, por no hablar del barco y el puerto, la oscuridad y la luz, y la ley, pero para concluir solo destacaré el “haz de sombra” en tanto que representación de lo que nos “separune” (en una sola palabra, como lo formula Cixous) con el otro, del *munus* como “carga”, “deber”, pero también como “don”, el que reclama Marçal cuando dice a la amante: “Dóna’m a beure la teva feblesa / si vols, amor, que l’amor no em dessagni” (483) [Dame a beber tu flaqueza / si quieres, amor, que el amor no me desangre].

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2001 [1990]): *La comunità che viene*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Anzieu, Didier (1985): *Le Moi-peau*. Paris: Dunod.
- Arendt, Hannah (1958): *The Human Condition*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Bauman, Zygmunt (2001): *Community. Seeking Safety in an Insecure World*. London: Polity.
- Blanchot, Maurice (1984): *La Communauté inavouable*. Paris: Éditions de Minuit.
- Calvo, Lluís (2008): “Maria-Mercè Marçal o la fusió dels pols: cos, alteritat, desig”, en *Reduccions* 89-90, pp. 90-119.
- Cixous, Hélène (2001): “Estigmas”, en *Lectora. Revista de Dones i Textualitat* 7, pp. 203-210.
- (2003): *L’Amour du loup —et autres remords*. Paris: Galilée.
- (2011): *Entretien de la blessure. Sur Jean Genet*. Paris: Galilée.

- Clement, Laia (2008): *Maria-Mercè Marçal, cos i compromís*. València/Barcelona: Institut Universitari de Filologia Valenciana/Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Collin, Françoise (2006): "Borderline. Por una ética de los límites", en *Praxis de la diferencia: Liberación y libertad*. Barcelona: Icaria, pp. 93-109.
- Derrida, Jacques (1988): *Signéponge*. Paris: Éditions du Seuil.
- (1992): "Il faut bien manger", ou le calcul du sujet", en *Points de suspension. Entretiens*. Paris: Galilée, pp. 269-301.
- (2004): *Béliers. Le dialogue ininterrompu: entre deux infinis, le poème*. Paris: Galilée.
- (2006): *L'Animal que (donc) je suis*. Paris: Galilée.
- Esposito, Roberto (1998): *Communitas. Origine e destino della comunità*. Torino: Einaudi.
- Fernàndez, Josep-Anton (2004): "Subversió, transició, tradició: Política i subjectivitat a la primera poesia de Maria-Mercè Marçal", en *Lectora. Revista de Dones i Textualitat* 10, pp. 201-216.
- Font Espriu, Marta (2013): *Poètiques del diseg. Alteritat i escriptura a l'obra de Gabriel Ferrater, Maria-Mercè Marçal i Enric Casasses*. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona.
- Haraway, Donna J. (2003): *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press.
- Irigaray, Luce (1977): *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris: Minuit.
- Julià, Lluïsa (2007): "Añoranzas y paraísos femeninos en la obra de Maria-Mercè Marçal", en Marta Segarra (ed.), *Políticas del deseo. Literatura y cine*. Barcelona: Icaria, pp. 191-207.
- Marçal, Maria-Mercè (1989): *Llengua abolida*. València: 3 i 4.
- Muraro, Luisa (1991): *L'ordine simbolico della madre*. Roma: Riuniti.
- Nancy, Jean-Luc (2000): "Conloquium", en Roberto Esposito, *Communitas. Origine et destin de la communauté*. Paris: Presses Universitaires de France, pp. 3-10.
- Neyrat, Frédéric (2010): "Naissance de l'immunopolitique", en Roberto Esposito, *Communauté, immunité, biopolitique*. Paris: Les Prairies ordinaires, pp. 5-23.
- Rich, Adrienne (1979): *On Lies, Secrets, and Silence. Selected Prose 1966-1978*. London/New York: W.W. Norton and Co.
- Sabadell-Nieto, Joana (2004): "Domesticacions, domesticitats i altres qüestions de gènere", en *Lectora. Revista de Dones i Textualitat* 10, pp. 191-199.
- Segarra, Marta (2013): *Escriure el diseg. De La Celestina a Maria-Mercè Marçal*. Barcelona/Catarroja: Afers.
- Segarra, Marta (2014): *Teoría de los cuerpos agujereados*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina.
- Wittig, Monique (1973): *Le Corps lesbien*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Wittig, Monique y Sande Zeig (1976): *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*. Paris: Grasset.

# Representaciones LGTBIQ en la televisión de ficción española, de la Transición a Zapatero

Francisco A. Zurian

*Universidad Complutense de Madrid*

## 1. Introducción

Los relatos ficcionales televisivos ejercen una gran influencia en la cultura popular contemporánea, en la creación de modelos representacionales tanto de mayorías (culturales y sociales) como, cada vez con mayor frecuencia, también de las llamadas “minorías”. Así, la televisión se ha convertido en un instrumento de transformación del imaginario común social, reflejando, por un lado, la realidad de cada sociedad concreta en la que se desarrolla (tanto en el ámbito de la representación de su diseño social, económico, cultural, racial, de género y sexualidad, de las ideas dominantes y compartidas y, al mismo tiempo, muchas veces, de las ideas más emergentes y no mayoritarias) y, por otro lado, mostrando una gran capacidad de incidencia en la transformación de dicha realidad social por medio de la inclusión (cuando es el caso) de modelos representacionales más “vanguardistas”, menos normativos, más emergentes y minoritarios. A modo de ejemplo podríamos recordar unas sintomáticas palabras del vicepresidente de los Estados Unidos, Joe Biden, pronunciadas el 6 de mayo de 2012: “Creo que *Will & Grace*<sup>1</sup> probablemente hizo más por educar al público norteamericano que nadie hasta ahora” (Alandete, 1). Es decir, la televisión (y muy significativamente la ficción televisiva), sin menoscabar otras instancias (como por ejemplo el activismo social y cultural), tiene un alto valor ‘educativo’, al otorgar carácter de cotidianeidad a los personajes, circunstancias, tramas y relatos que propone y, especialmente, cuando se trata de programas que el espectador asimila como relatos que representan su propia realidad (social) vivida, con la que le es fácil identificarse y reconocer lugares comunes de dicha representación y evidentes (al menos para él) paralelismos con su

---

1 Serie norteamericana emitida por la NBC, creada por David Kohan y Max Mutchnick y que se emitió entre 1998 y 2006, durante un total de ocho temporadas.

propia persona, realidad y entorno. Si cabe, esto es más evidente entre los espectadores adolescentes y jóvenes, para los cuales, además, las representaciones de otros adolescentes y jóvenes se tornan en una especie de modelos prescriptivos y normativos que le empujan a la imitación, no solamente de sus comportamientos, usos lingüísticos, moda y tendencias, sino incluso de sus particulares modos de exteriorizar y mostrar sus sentimientos, sus hábitos sexuales y su misma corporalidad (Zurian, “Cuerpos”, 158-159 y “La ficción”, 56-57).

En ese sentido su papel no ha hecho otra cosa que crecer como dispositivo no solamente de consumo y entretenimiento sino también como dispositivo cultural al reflejar, representar pero también producir, proponer y extender dichos modos y estilos de vida, pensamiento, transformación y visión que por un lado permite la identificación del espectador (consumidor) puesto que se ve (en todo o en parte) representado y, por otro, le impulsa a un replanteamiento de su propia visión lo que permite ir transformando la cosmovisión social (Zurian, *Cuerpos*, 165).

En el presente trabajo intentaremos abordar, desde esta perspectiva, el estudio y análisis de los personajes y de las tramas de los personajes LGBTIQ<sup>2</sup> en las series de ficción televisiva española desde la Transición (que es el primer momento en el que explícitamente aparecen) a la segunda legislatura (la IX de la democracia española, 2008-2011) del presidente José Luis Rodríguez Zapatero (que es cuando encontramos una representación “normalizada”, es decir, habitual, no sectaria y múltiple de los personajes y tramas LGBTIQ). Decíamos que nuestro ámbito de estudio sería la ficción televisiva y entendemos por tales las series de ficción como las comedias, las series dramáticas y las *dramedias* (excluimos, por lo tanto, las *TV-movies* y los programas de tele-realidad, aunque, obviamente, tengan mucho

---

2 No pretendemos abrir, puesto que excede con mucho nuestro objeto de estudio, un debate sobre el uso —o los usos— ni sobre las formas de nombrar y, aunque el empleo de las siglas “LGBTIQ” (es decir, lesbianas-gais-bisexuales-transsexuales-intersexuales-*queer*, en esta u otras formulaciones) no está exenta de cierta polémica, nos hemos decantado por la fórmula, auspiciada tantas veces por los colectivos y asociaciones, que pretende, por la suma de las siglas, nombrar las diferentes especificaciones y realidades de las sexualidades y/o identidades de género no heteronormativas y no hegemónicas y que, para nosotros, no tienen un sentido esencialista, sino un intento de visibilización de las distintas y diversas posibles realidades que no tienen por qué ser ni fijas ni inamovibles.

de ficcionales) y que, además, sean emitidas por las cadenas que sean de ámbito nacional, es decir, que cubran todo el Estado español. Además, atenderemos preferentemente a los personajes protagonistas y secundarios y, en la medida de lo posible, de forma no exhaustiva, a los personajes esporádicos en las series y siempre que dichos personajes se manifiesten como tales, es decir, excluimos los personajes que Román Gubern califica de “protogais”,<sup>3</sup> es decir, los que podemos suponer que son LGBTIQ pero que en la ficción no consta, ni en su construcción ni en sus tramas, dicha condición; y no porque estuvieran *armarizados*, sino porque están en un estadio anterior de representación. Nuestra perspectiva de trabajo se sitúa pues dentro de los estudios televisivos, atendiendo especialmente a la construcción de los personajes (en la narración televisiva) y, desde ahí, a la aplicación de los estudios de género.

## 2. La ficción televisiva española y los personajes LGBTIQ

La televisión española, desde la Transición hasta nuestros días, ha ido incorporando poco a poco diversos personajes que trataban de abrir la representación audiovisual a otros modelos de sexualidad y de identidad de género. Las líneas básicas de nuestra hipótesis que intentaremos exponer aquí las enmarcaremos en torno a una clasificación de cinco categorías que definan tanto a los personajes como a las acciones que ellos desarrollan en la narración:

1. Los personajes LGBTIQ evolucionan en la ficción televisiva desde la invisibilidad, la presuposición y presupuesta condena (por depravado, ‘torcido’, contra natura y pecaminoso) a su representación literal aunque suavemente planteada.
2. Dicha representación ‘suave’ pasa a mostrar la dificultad de su vida, su condena a la soledad e infelicidad o, en todo caso, a la componenda, ocultación, doble vida y mentira pero, y he aquí la novedad, sin juzgarlo como pecador o depravado, aunque alejado de la ‘normalidad’. Esto tiene que ver con la captación de un fenómeno ‘nuevo’ que los guionistas tratan de digerir y que muchas veces no conocen bien ni está lo

---

3 Denominados así por Román Gubern en numerosas conversaciones con el autor del presente texto.

suficientemente maduro como para poder establecer matices a la hora de la creación del personaje y su acción.

3. De ahí se pasa a una representación ‘amable’, siempre en clave de humor (la comedia es siempre un buen amortiguador), donde se muestra que se puede ser homosexual y buena persona siempre, eso sí, que se asexualice consecuentemente al personaje con el fin de no molestar y hacer digerible al espectador esa trama. Trama, por otra parte que no suele tener más interés para el personaje que su propia razón de ser LGBTIQ, de forma que si arrancáramos al personaje la acción continuaría desarrollándose prácticamente sin alteración en su eje dramático y narrativo.
4. Una vez llegados a este punto el personaje se muestra como su propia trama, es decir, el arco del personaje es la misma trama de la ficción y la “salida del armario” el punto culminante de dicho arco. Más tarde, conforme los personajes LGBTIQ se hacen más cotidianos en la televisión española y son más aceptados por el público se cambia el punto culminante del arco del personaje de la salida del armario a la boda, que se plantea siempre como una metáfora potente de total aceptación e integración del personaje LGBTIQ.
5. Los LGBTIQ se convierten en personajes totalmente integrados en la trama y desarrollan su estructura dramática no solamente por ser LGBTIQ, sino por desarrollar muchas más acciones. Se trataría del momento en el que los personajes LGBTIQ se integran en la ficción con la misma cotidianeidad que cualquier otro. Estos personajes afloran como realidad en la televisión española durante la presidencia de Rodríguez Zapatero (2004-2011).

Una vez expuesta nuestra categorización pasamos a mostrar una breve panorámica, que pretende ser representativa más que exhaustiva, de la evolución de los personajes LGBTIQ en la televisión española:

1. *Anillos de oro* (Pedro Masó, TVE, 1983, 13 episodios), con guion de Ana Diosdado, fue una producción que vino a ejemplificar el sí legislativo al divorcio y que, novedosamente, incluye en la televisión española a un personaje claramente homosexual, Arturo (Tony Isbert), en el capítulo titulado “A pescar y a ver al duque”.<sup>4</sup> En palabras de la sufrida madre

---

4 <<http://www.teleonlinedirecto.es/video/23045/la2/anillos-de-oro/a-pescar-y-a-ver-al-duque-cap-7.html>> (consultado el 12 de noviembre de 2012).

- de Arturo, Soledad (Margot Cottens), se trata de un treintañero, “hijo único, siempre metido entre faldas, consentido, mimado, protegido... ¡No lo he sabido hacer bien!” (sic 8:28-8:52min) y, según la criada, Rita (Queta Claver), “nació así... delicado, sensible, tímido...” (8:20-9:25min). Su madre, enferma, le hace prometer que se casará y formará una familia... Se trata pues del típico retrato de un gay reprimido y por tanto infeliz, enmadrado y sobreprotegido por una madre que no quiere ver ni reconocer quién es su hijo. Esa era la iconografía “positiva” de la época. El arco del personaje se mueve entre cumplir la promesa dada a la madre y aceptarse tal y como él es. Por supuesto se casa, pero la noche de boda es un mal trago para él por el pánico que siente (21:25min). El personaje de Arturo sobrevive gracias a una misteriosa habitación a la cual él solamente puede acceder (¿“una habitación propia” al estilo de Virginia Woolf?) e idolatrando el recuerdo de su madre fallecida mientras elude absolutamente sus “deberes” conyugales (no puede ni besarla en los labios, 37:58min). No obstante la aparición de Jose (Juan Carlos Naya), empleado de su tienda de telas, significa el giro dramático del personaje que en esa habitación propia, con Jose, tiene su particular ‘isla gay’, un espacio seguro y libre donde —¡por fin!— él puede ser y reconocerse como es (45:05-46:03min), pero donde es también pillado (48:24min) por la criada, que, horrorizada, hace las maletas para abandonar la casa; Arturo va tras ella y ella le espeta “Tu eres... No sé ni cómo llamarte [...] De lo que se trata es que tape y calle [...] para eso no cuentas conmigo, antes me muero de hambre [...] una tapadera [...]”. Lo que tú haces es demasiado asqueroso [...] Allá tú y tu conciencia, aunque me parece que tú no tienes conciencia” (49:56min). Más tarde Antonio será el nuevo Jose, mientras que la mujer va teniendo, también, sus diferentes amantes. El capítulo termina con el triángulo formado por la esposa, Aurora (Rosalía Dans), el marido, Arturo, y Antonio, el nuevo amante de Arturo, mientras este trata de abrir una fállica botella de champán que sella, con su corcho, la aparente “normalidad” familiar.
2. *Segunda enseñanza* (Pedro Masó, TVE, 1986, 13 capítulos), también con guion de Ana Diosdado, nos trae al primer personaje homosexual fijo en un reparto en una serie española, el de Alfonso Salas (interpretado por Javier Escrivá). En general, el homosexual aparece, en estos casos, vinculado con infancias traumáticas, rodeados de una especie de destino trágico, siempre están atormentados por un permanente sentimiento de culpa por sus bajos (y pecaminosos) instintos, por la represión social

y/o por su permanente necesidad de ocultamiento y de llevar una doble vida. En el capítulo 8 se narra la historia de amor de una estudiante, Isa (una jovencísima Aitana Sánchez-Gijón) y de su profesora (a la que algunas veces le gusta vestir de traje chaqueta y corbata). Isa se queja amargamente: “Estoy harta de que me traten con mucho cuidado y no me tengan ningún respeto”, mientras que la profesora trata de explicarse: “Te he dicho todo lo que tenía que decirte: deseo que esto no sea más que un problema de tu edad y de que algún día puedas vivir una vida tradicional, bueno, quiero decir, sin complicaciones, sin traumas... Pero si no es así también te he dicho que siempre tendrás en mí a una amiga” (49:35-51:25min). Obviamente la “vida tradicional” es la vida de la seguridad y de la tranquilidad, por eso es una meta a conseguir. Una vida de ocultamiento pero una vida que no la marginará. Isa, sin embargo parece no conformarse; ella está segura sin embargo de sí, pelea con sus hermanos para ser tratada como una igual y no como su madre, mujer sumisa y esclava de los varones de la casa. Y como es fuerte es capaz de ir con un ramo de rosas (la señal de su amor por la profesora) y repartirlas entre todos y la que se queda ella, lentamente, llorando, va quitando los pétalos, uno a uno ante la verja que remarca su cárcel.

Ambas series, como vemos, representan al homosexual ‘atormetado’. Pero la gran novedad es que los presenta con claridad como tales al espectador, de forma explícita, no con personajes a los que solamente un espectador avezado podría, tal vez, intuir como homosexual. Y ahí radica la novedad de la televisión española en una corriente emergente en los años ochenta a la par que la Transición, la movida y el despertar del sida. Se mezclan sentimientos de culpa, exclusión, necesidad de cambios sociales y aceptación (también personal) y una cierta idea de “tolerancia” y necesidad de respeto.

Adentrándonos en los años noventa, con la llegada de los canales privados y autonómicos, aparece el fenómeno de la competencia en televisión, encontramos a otro modelo, el que hemos dado en llamar el ‘gay inofensivo’. La aparición de las televisiones privadas en España (la “Ley de Televisión Privada” es de 1988, siendo presidente del Gobierno de España Felipe González) fomenta la pluralidad de ficciones, así como un mayor interés por atraer a nuevos públicos objetivos —los homosexuales entre ellos— sin perder el beneplácito de los públicos dominantes (heterocentristas-patriarcales) puesto que se trata de una televisión generalista en abierto. Es la receta perfecta para reajustar la representación gay a los nuevos tiempos pero



respetando el dominio (absoluto) heteronormativo. Así pues, los personajes homosexuales aparecen en comedias de humor blanco o familiares sin ningún tipo de referencia sexual y con un pudor en las imágenes sobresaliente. Se trata de personajes que son simpáticos, amables, serviciales, algo amane-rados (pero cuya “pluma” nunca será ofensiva para el público tradicional), y prácticamente asexuados (por lo que no implican un “peligro” real para el espectador hetero). Veamos los casos:

3. En *Farmacia de guardia* (Antonio Mercero, Antena 3, 1991-1995, 5 temporadas y 169 episodios), en el capítulo “Moras y cristianas” descubríamos que Lourdes Cano, la farmacéutica a la que encarnaba Concha Cuetos, tenía un tío (el tío Manolo), hermano de su conservador padre, que se presenta convertida en mujer y que estuvo interpretada por el transformista Fernando Telletxea, conocido por el sobrenombre de Fama.<sup>5</sup> En la botica nos encontrábamos pues al primer personaje *trans* de la televisión española (1992) y que se presenta como una “artista” (¿cómo no?) cuya familia a priori no aceptaba su cambio, ya que “la última vez que le vieron era un tío y ahora es una reinona” (sic), y le continuaban llamando con su nombre de nacimiento. Y aunque le regañen “por hacer esas cosas”, al final, como era típico en la serie, todo se solucionaría de una manera almibarada y aceptarían su nueva identidad sexual empezando por los miembros más jóvenes de la familia, los hijos de Lourdes. Con ello se muestra una vía de cierta esperanza al contraponer tres generaciones diferentes y cómo cada una de ellas avanza más hacia la igualdad: el padre de Lourdes, hermano de Fama, no la acepta (primera generación); Lourdes, la hija, lo tolera e intenta comprender aunque le sobrepase (segunda generación) y los hijos de Lourdes, la llaman Fama y la incorporan a la familia sin problemas aunque con un poco de sutil divertimento por lo que supone de rompedor (tercera generación). Es decir, se dibuja un avance que prevé una especie de liberación de prejuicios tradicionales asumidos por la tradición católica heteronormativa.
4. *Todos los hombres sois iguales* (Jesús Font, BocaBoca para Telecinco, 1996-1998, Joaquín Oristrell coordinador guiones, 5 temporadas, 66 episodios; basada en la película homónima de Manuel Gómez Pereira con guion de Yolanda García Serrano, Manuel Gómez Pereira, Juan Luis

---

5 <<https://www.youtube.com/watch?v=I8HYhW25HF8>> (consultado el 27 de junio de 2014).

Iborra y Joaquín Oristrell, 1994).<sup>6</sup> Rubén (Fran Boira), Juanma (Ángel Burgos) y Nico (Juan Carlos Vellido) son tres personajes secundarios de la serie que interpretan a los vecinos de los protagonistas, tres amigos gais que ostensiblemente hablan de sus problemas, como, por ejemplo, de la desigualdad que supone no poder casarse.<sup>7</sup> La clave comedia sigue funcionando y mostrando, en este caso, a los personajes gais con total normalidad, con la cotidianidad que da la vecindad, verlos día a día, y no solamente como gais, el desarrollo (menor al ser personajes secundarios) de su propia vida y sus avatares, como la importante conversación sobre la discriminación que padecen pese a que, en apariencia, puedan pensar que están integrados en la comunidad, y la ejemplificación clara es que a ellos nunca se les permitirá casarse.

5. *7 vidas* (Nacho G. Velilla, Globomedia para Telecinco, 1996-2006, 15 temporadas y 204 episodios).<sup>8</sup> Diana Freire (Anabel Alonso, compañera de piso de Sole) se va ganando poco a poco la confianza del público (aparece en la temporada 4 de forma esporádica y desde la temporada 5 a la 15 como personaje fijo y cada vez más querido por el público). En sus 10 temporadas Diana irá pasando por todos los hitos argumentales que se presupone al personaje homosexual: inquietud por lo que siente, intentos de superación, enamoramientos imposibles de personajes heteros, salidas del armario, vida luminosa y feliz fuera del armario y, como culminación, una boda “simbólica” entre ella, Diana, y Nieves (Elisa Matilla) oficiada, en este caso, por el popular actor-personaje en sí mismo, El Gran Wyoming (temporada 9, cap. 13, 21 de julio de 2002).<sup>9</sup> Y no será una boda cualquiera (pese a ser simbólica y no real ni legal), porque ella, Diana, irá con su traje blanco de novia y la otra novia, Nieves, vestida con su uniforme reglamentario militar de la Marina. Es decir, una boda entre personas gais, sí, pero de “orden”.

---

6 <<http://www.imdb.com/title/tt0115393/fullcredits>> (consultado el 27 de junio de 2014).

7 <<https://www.youtube.com/watch?v=GFoqo97KyUQ>> (consultado el 27 de junio de 2014).

8 Versiones propias en Italia *7 Vite* (RAI); Portugal (SIC). Grecia y Turquía hicieron también su propia versión de la serie. La lata de la ficción se ha vendido para el mercado hispano de Estados Unidos, y varios países de Europa del Este como Bosnia, Serbia, Croacia, Bulgaria, Eslovenia, Kosovo, Macedonia y Montenegro.

9 <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/2002/07/21/104.html>> (consultado el 27 de junio de 2014).

6. *Tío Willy* (Pablo Ibáñez, TVE, 1998-1999, 26 episodios y producida por Valerio Lazarov), fue la primera serie de televisión española protagonizada por un personaje homosexual; interpretado por el actor Andrés Pajares.<sup>10</sup> Willy es un homosexual con ostensible pluma, ATS (auxiliar técnico sanitario) de profesión, que debió abandonar España e instalarse en San Francisco debido a su orientación sexual (puesto que estuvo detenido por la policía y fue fichado). De regreso a España (gracias a un programa de tele-realidad) se ve en la tesitura de ejercer de padre improvisado de sus sobrinos Guillermo (Álex Cano), Ana (Verónica Jiménez) y Chema (Pablo Simón), con motivo de la crisis matrimonial de su hermana Alicia (Silvia Munt). Willy, poco a poco y pese a la actitud beligerantemente homófoba de su sobrino Chema, se hace con el cariño de la familia. Además consigue que su pareja desde hace 20 años, Marcelo (Hugo Arana), venga a vivir a Madrid y que ambos monten una pizzería. Finalmente, terminarán casándose en Dinamarca en el último episodio. Según Pedro Zerolo, en ese momento presidente de la Federación Estatal de Lesbianas, Gais, Transexuales y Bisexuales (FELGTB), “esta serie supone un avance más hacia la normalización, con los riesgos que ello pueda comportar. El protagonista puede que esté estereotipado, pero esto también sucede en otro tipo de obra” (*El Mundo*, 17 de septiembre de 1998).
7. Con *Al salir de clase* (BocaBoca para Telecinco, 1997-2002, 1.199 episodios) aparece Santi (Alejo Sauras, 1999-2001),<sup>11</sup> que pasa por ser el primer personaje adolescente homosexual de la televisión española y el primero en besar a otro chico en pantalla. Este personaje llega a la serie siendo uno de los más conflictivos y enigmáticos. Su indefinición es motor de tristeza y origen de delincuencia —entendida como válvula de escape para quebrantar la norma opresora, por otra parte—. Hasta que no asume su homosexualidad como condición primaria, no llega a acceder a la prometida felicidad ‘del otro lado’. La salida del armario de este personaje se convierte en prototípica de las salidas del armario: duras, traumáticas, casi agresivas pero liberadoras y, después de eso, el

---

10 Famoso por encarnar a personajes de corte machista-tradicional-patriarcal en películas de Mariano Ozores, muchas de ellas junto a Fernando Esteso, desde mediados de los setenta hasta 1983 (*La Lola nos lleva al buerto*).

11 De la misma época es el personaje *teen-gay* de la televisión norteamericana Jack McPhee (*Dawson's Creek*, Kevin Williamson, WB Television, 1998-2003).

personaje se suaviza y vive varias historias de amor. Santi es el gran personaje en el que se empezaron a mirar, por primera vez, los *teen* españoles, tremendamente popular y aún hoy recordado por la gran ruptura narrativa que supuso en la ficción española.

8. *Hospital Central* (Santiago G. Lillo y Santiago Oliver, Videomedia para Telecinco, 2000-2012, 20 temporadas y 300 episodios). Con la entrada de la televisión española en el siglo XXI, los personajes LGBTIQ experimentan un pequeño *boom*. En esta nueva etapa —que no está exenta de implicaciones publicitarias y de marketing—, aparecen más personajes que, además de ser homosexuales, son estudiantes, cirujanos, actrices o militares. La razón de su sentido dramático va más allá de su llamada orientación sexual, puesto que poseen líneas de acción en las tramas donde, por primera vez, entra el ejercicio profesional, la vida personal y, en cuanto al arco de personaje como persona LGBTIQ se amplía al incluir ya el matrimonio como posibilidad (en referencia a uno de los avances sociales más progresistas vividos en España gracias al gobierno de Rodríguez Zapatero<sup>12</sup>). Sirva el ejemplo de Telecinco, que oficia la primera boda gay “real” (y no solamente “simbólica”) en la ficción entre Maca y Esther,<sup>13</sup> que se dan el ‘sí quiero’ tras una sólida relación amorosa y se convirtieron, en su momento, en todo un referente mediático con una gran presencia pública (pregón del orgullo de Madrid y premio especial del LesGaiCineMad, incluidos).
9. *Los Serrano* (Daniel Écija y Álex Pina, Globomedia para Telecinco, 2003-2008, 147 episodios) presentan a un personaje secundario, Fernando González “Fermín” (Ales Furundarena, 2003-2008), psicólogo del colegio y al que el padre un tanto cavernícola y su hijo, sin embargo, tratan de ayudar en su *outing*.
10. *Aquí no hay quien viva* (Antonio Caballero y Laura Caballero, Miramón Mendi para Antena3, 2003-2006, 5 temporadas) es seguramente la serie que más contribuyó socialmente a la cotidianeidad de los personajes homosexuales al presentar a dos gays que, semana tras semana, se fueron

---

12 Artículo 44 del Código Civil, modificación efectuada por la Ley 13/2005, que ordena sustituir los términos “marido y mujer” por “cónyuges” así como “padre y madre” por “progenitores”.

13 Hay numerosos foros de debate sobre estos personajes que sirven, muchas veces, para una mayor visibilización lésbica que no siempre se hacen tan presentes. A modo de ejemplo: <<http://www.lesbianas.tv/foro/index.php?topic=17.0>> (consultado el 12 de noviembre de 2012).

metiendo en las salas de estar de los españoles con gran éxito de audiencia. Seguramente podríamos decir que fue, *mutatis mutandi*, nuestra particular aportación a lo *Will & Grace*, siguiendo con la anterior cita del vicepresidente norteamericano. Mauricio Delgado (Luis Merlo) y Fernando Navarro (Adriá Collado) y más tarde Beatriz Villarejo (Eva Isanta) son personajes que para muchos espectadores suponía poner “cara” de “normalidad” (que no de normatividad), es decir, de cotidianidad, a los personajes homosexuales, más todavía por establecerlos en convivencia cotidiana con el resto de los vecinos y constituyéndolos con virtudes y vicios igual que a cualquier otro de los personajes de la comunidad de vecinos; capaces de arrancar carcajadas por “buenos” y, también, por “malos” y en convivencia normal de pareja, de amistad y de vecindad. Mauri “es un hombre cotilla, nervioso y muy cariñoso con su pareja Fernando”,<sup>14</sup> exitoso abogado que, en el ámbito profesional, vive armarizado.<sup>15</sup> Cuando Fernando se va a vivir a Londres por temas laborales, Mauri empieza a vivir con Bea Villarejo, una mujer con carácter, lesbiana y con la que tiene un hijo por inseminación artificial.

Bea, es un personaje que tiene bastantes hilos de conexión con variados personajes de la serie [...]. Es veterinaria, optimista y segura de sí misma. Se hace muy buena amiga de Lucía. Quería tener un hijo y Mauri se ofreció a ser donante de esperma. Se suponía que no tenía que involucrarse en la educación del niño, pero lo acaba haciendo [...]. Por un tiempo salió con Rosa, una abogada, pero rompieron cuando ella le hizo escoger entre ella y Mauri después que naciera su hijo Ezequiel, porque Rosa y Mauri no se soportaban. Cuando Fernando volvió, se fue a vivir al 2º B con su nueva amiga Carmen. Ahora vive en el 3º B con Belén, María Jesús y Ana, su nueva novia.<sup>16</sup>

En *Aquí no hay quien viva*, en su última temporada, la familia que formaban Emma Ozores y Ricardo Arroyo, Mamen e Higino, contaba

---

14 <[http://www.antena3.com/neox/series/aqui-no-hay-quien-viva/sobre-la-serie/personajes/mauricio-mauri-hidalgo-torres\\_2011020200051.html](http://www.antena3.com/neox/series/aqui-no-hay-quien-viva/sobre-la-serie/personajes/mauricio-mauri-hidalgo-torres_2011020200051.html)> (consultado el 27 de junio de 2014).

15 “Fernando Navarro, un abogado muy perspicaz. Es el novio de Mauri, con él vive increíbles momentos”: <[http://www.antena3.com/neox/series/aqui-no-hay-quien-viva/sobre-la-serie/personajes/fernando-navarro-sanchez\\_2011020200073.html](http://www.antena3.com/neox/series/aqui-no-hay-quien-viva/sobre-la-serie/personajes/fernando-navarro-sanchez_2011020200073.html)> (consultado el 27 de junio de 2014).

16 <[http://www.antena3.com/neox/series/aqui-no-hay-quien-viva/sobre-la-serie/personajes/beatriz-villarejo-bea\\_2011020700076.html](http://www.antena3.com/neox/series/aqui-no-hay-quien-viva/sobre-la-serie/personajes/beatriz-villarejo-bea_2011020700076.html)> (consultado el 27 de junio de 2014).

entre sus filas con Raquel, la hermana transexual de Mamen y a la que el personaje de Higinio seguía llamando Raúl. Además, cuando entabla una relación con Emilio (Fernando Tejero) el hecho de su transexualidad le vale al grupo de amigos del portero para bromear con su virilidad. También se pudo ver a Elena Lombao, la actriz que daba vida a Raquel, afeitándose frente al espejo entre otra serie de escenas de humor casposo.

11. También podemos subrayar la relevancia de Fidel (Eduardo Casanova) en *Aída* (Globomedia para Telecinco, Nacho García Velilla, 2005-2014). Histriónico, empollón e irreverentemente afeminado, hace gala de su desmesurada “pluma”, viene a ser el primer niño gay de la televisión española. Es el marginado del barrio debido a sus “rarezas”, que van desde vestirse de flor o ponerse leotardos para montar coreografías al estilo Spice Girls o, incluso, travestido para vengarse del Jonathan o travestido de Eva en su cruzada contra el creacionismo y en defensa de la enseñanza científica en la escuela. Es decir, tenemos un personaje de una sensibilidad extrema (y ‘sospechosa’) para un chico, que es la diana perfecta en un entorno de gente ramplona que no entiende de modernidades, eruditos ni respetos. A través de situaciones disparatadas, los guionistas representan con ternura al típico mariquita empollón que aún no quiere/puede darse cuenta de que es gay. Con esfuerzo y mucha comicidad, sale del armario en la serie, transformando lo que suele ser un momento trágico en el arco del personaje gay en el principal motivo de risas para el espectador, desdramatizando y ‘normalizando’ (es decir, haciendo común), de este modo, lo que en definitiva es algo ‘normal’. Fidel es ante todo un personaje coherente consigo mismo, al que desde muy niño los espectadores han tenido la oportunidad de verle crecer de forma que para muchos espectadores ha sido ejemplarizante de las vicisitudes por las que cualquier niño homosexual pasa consiguiendo la máxima empatía del público.
12. *Yo soy Bea* (2006-2009, Grundy Producciones para Telecinco, 773 episodios; bajo licencia de RCN Televisión Colombia, versión de *Yo soy Betty, la fea*). Tenemos un personaje homosexual, Ricardo López de Castro “Richard” (David Arnaiz) que es el fotógrafo de la revista. Se trata de una “marica mala”, “desarmarizada”, capaz de odiar a alguien simplemente por su aspecto poco agraciado (Bea), pero que tras enamorarse del banquero Daniel Echegaray (Carlos Manuel) experimenta una transformación, dulcificando a su personaje por lo cual vemos que su pretendida maldad no era sino fruto del desamor; obviamente todo culmina, al igual

que con la protagonista Bea, en una feliz y romántica boda gay como culmen de transformación del personaje. La boda se transmitió el 15 de febrero de 2008 siendo un éxito de audiencia para la serie.<sup>17</sup>

13. *Los hombres de Paco* (Daniel Écija y Álex Pina, Globomedia para Antena3, 2005-2010, 9 temporadas y 117 episodios).<sup>18</sup> Daniel Écija y Álex Pina (*Los Serrano*, *Periodistas* y *Médico de familia*). María José “Pepa” Miranda (Laura Sánchez) T5-9; es la hermana de Paco, lesbiana, entre 2008-2010, se podría considerar “bi” puesto que tiene relaciones con hombres en la serie. Silvia Castro (Marian Aguilera) T1-8 es la hermana de Lola. Ambas se casan pero en el banquete de bodas son atacadas por la banda de Gordo y matan a Silvia (episodio 109, 8 de mayo), aunque (por clamor del público) reaparece como “espectro” para guiar a Paco y a Pepa en la oposición a las fuerzas del Mal en la Tierra. También aparece un personaje en principio hetero (y machista), más tarde gay: Enrique “Kike” Gallardo (Enrique Martínez) que muere en el último capítulo de la 8T como un héroe, 2005-2009, es el mayor de los hombres de Paco, relación de amistad con “Curtis” Naranjo (Fede Celada), 2005-2010.
14. *Amar en tiempos revueltos* (Diagonal TV para La 1, 2005-2012, 7 temporadas, 1.716 episodios; inspirada en la serie de Diagonal TV para TV *Temps de silenci*; tuvo un *spin-off* para Antena3, *Amar es para siempre*, desde 2013). Ana (Mariana San José) y Teresa (Carlota Olcina) muestran una relación lésbica durante la dictadura con lo que tenía de prohibido y peligroso.
15. La serie que rompió moldes en materia de transexualidad fue *El síndrome de Ulises* (Verónica Fernández, Ignacio del Moral, Joan Barbero, Xabi Puerta y Aitor Gabilondo, Ficción Producciones para Antena 3, 2007-2008, 3 temporadas y 26 episodios). La ficción que protagonizó Miguel Ángel Muñoz desarrollaba parte de su trama en un bar que regentaba Gloria, una mujer transexual, madre adoptiva de una niña ciega, Lucía. La política y actriz Carla Antonelli, activista LGTBIQ, era quien interpretaba a la propietaria del bar.

Pienso que es un referente sobre cómo hacer comedia sin caer en chistes fáciles. La de Gloria es una historia integradora, y éste es el tipo de cosas que ayudan a normalizar la transexualidad. Es cierto que existen historias terribles, pero

17 <<https://www.youtube.com/watch?v=LtaJCshHig4>> (consultado el 27 de junio de 2014).

18 <[http://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Personajes\\_de\\_Los\\_hombres\\_de\\_Paco](http://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Personajes_de_Los_hombres_de_Paco)>.

también es verdad que hay muchas otras de vidas normales, de dependientas, catedráticas, etc. A los transexuales nos une una circunstancia de vida, pero cada uno somos un ser diferente.

Afirmaba Carla en una entrevista en *El País*<sup>19</sup> sobre su personaje en *El síndrome de Ulises*. Elisa Draben era la hija de Carla en *El Síndrome de Ulises*, y precisamente, la misma joven actriz dio vida a un chico adolescente transexual en una de las tramas de *Hospital Central*. En el episodio “La sonrisa de Jonás”, el personaje recibía una paliza en el colegio por parte de sus compañeras, y tras su ingreso en el centro médico se descubre que ya está hormonándose con testosterona que la madre le compraba por internet dado que ningún médico quería ayudarles. De este modo se abrió un debate sobre la hormonación desde la adolescencia en personas con disforia de género. “A nadie se le pide tiempo para ser uno mismo” decía uno de los diálogos. En otros capítulos de *Hospital Central*, como “Game Over”, se presentó a Lina, interpretada por la actriz María Pau Pingen, una chica transexual que sufrió una agresión por parte de un grupo de *skinheads* y que en su estancia en el hospital se descubre que el tratamiento hormonal le produce diabetes como efectos secundarios.

16. Sin que llegue a ser transexualidad real, cabría destacar la serie *Lalola* (Zebra producciones para Antena 3, 2008-2009, 1 temporada y 160 episodios de los que solamente se emitieron 138, aunque se emitió entera en el canal Nova; basada en la serie homónima argentina de Susana Cardozo y Pablo Lago y producida por América TV, 2007-2008) que cuenta la historia de un hombre mujeriego que por un hechizo despierta en cuerpo de mujer y le ayudará a comprender su lado femenino, incluyendo un enamoramiento hacia un hombre.

17. *Física o Química* (Carlos Montero, Ida y Vuelta para Antena 3, 2008-2011, 7 temporadas y 77 episodios).

Es, sin duda, la serie con personajes LGBTQ que alcanzan un nivel de protagonismo y una repercusión en el público más alta. Especialmente por su personaje adolescente Fer.

Intuitivamente, un espectador ‘normal’ —es decir, sin preocupación alguna por definir lo normativo— percibe en *Física o Química*<sup>20</sup> (en ade-

19 *El País*, 11 de agosto de 2007, <[http://elpais.com/diario/2007/08/11/radiotv/1186783202\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2007/08/11/radiotv/1186783202_850215.html)> (consultado el 12 de noviembre de 2012).

20 Producida por Ida y Vuelta para Antena 3, se emitió por primera vez el 4 de febrero de



lante *FOQ*) otra manera de acercarse a la realidad. Para empezar, esta serie abandona un retrato heredado de la sociedad púber, compuesto por un reparto de veinteañeros en papeles infantilizados, a cambio de otro formado por actores quinceañeros en roles, tal vez, demasiado maduros. Lo hace así porque “las series y seriales dirigidos a una audiencia juvenil utilizan personajes de ese mismo *target*, precisamente por la satisfacción de ver en la pantalla personas de edades similares a las de su público” (Fedele/García-Muñoz, 11). Esta primera inversión sitúa al público frente a un discurso capaz de facilitar la aparición de ‘otros’ debates. Un espectador no avezado detecta en el planteamiento y la evolución del personaje gay un trabajo, por lo menos, ‘diferente’ a los demás ejemplos que puede haber visionado. Un trabajo que no reproduce los estereotipos más ofensivos, que articula de forma novedosa tramas en torno a cuestiones relativas a la homosexualidad, que propone trasvases entre géneros y que defiende, en definitiva, un discurso propio y tolerante con intensidad. Fer (Javier Calvo) es el resultado de este interés por proponer respuestas de forma consecuente, metódica, asistencial y verosímil a las grandes preguntas del *outing* adolescente.<sup>21</sup> Como afirma Brett Berk<sup>22</sup>, “normalizar a los jóvenes LGBTIQ a base de incorporarlos en nuestro entretenimiento es tanto un indicador de la creciente aceptación social como un catalizador para una mayor aceptación” (Avendaño, 1).

Como serie adolescente, *FOQ* pretende ser tanto reflejo como motor de las modas, desdenes, prejuicios y anhelos del segmento social al que preeminentemente se dirige. En este registro, entre el estímulo y el retrato, el cuerpo creativo también propone o recoge nuevas y precoces masculinidades. Uno de los personajes fundamentales para el despliegue del arco de personaje de Fer es Gorka (Adam Jezierski). Definible como insociable, agresivo e intolerante, los guionistas le procuraron un rol de antagonista en numerosas tramas hasta que, hundido en la soledad, decide redimirse gracias justamente a la piedad de Fer. Según Brett Berk, “los estudios muestran que conocer a alguien que sea

---

2008 en *prime time* y ha producido 77 capítulos de periodicidad semanal repartidos en 7 temporadas que se extendieron hasta el 13 de junio de 2011.

- 21 Recomendable para entender a los adolescentes gais, su *outing*, el acoso escolar, etc. los libros de Jesús Generelo, especialmente aquí, *Sin complejos. Guías para jóvenes gays, lesbianas, transexuales y bisexuales*. Barcelona/Madrid: Editorial Egales, 2005 (2ª edición).
- 22 Conocido autor norteamericano de textos de autoayuda y ensayo sobre temática LGBTIQ.

LGBTIQ equivale a ver la homosexualidad como algo positivo [...]. Muchos adolescentes que no tengan a un amigo gay pueden llegar a conectar con personajes ficticios y cambiar de impresión” (Avendaño, 1-2). Su segundo de a bordo, Cabano (Maxi Iglesias), representa el perfil del adolescente anabolizado. Su torso —como el de tantos otros— se filma recurrentemente como medida de la erotización del cuerpo masculino, clave para vigorizar una mirada gay. Por cuanto tiene de interesante el contraste, podemos destacar el personaje de Julio (Gonzalo Ramos), que aparece del lado de los aliados. En paralelo, su corporalidad también se relaciona con el híper-desarrollo adolescente muscular, pero es su adscripción a ciertos valores tradicionales del atleta (noble, digno, honesto, caballeroso y, por ello, comprometido con el ideal monogámico) lo que disminuye la intensidad del foco sobre su corporalidad deportista.

A medida que se produce el giro copernicano que da sentido a Fer —de la introspección a la proactividad, de la cobardía al orgullo— se consolida su relación con David (Adrián Rodríguez), uno de los amoríos más largos y seguidos de la serie. Este es un prototipo radical, pues la conquista de su homosexualidad se produce sin que merme su encaje en el más exagerado de los perfiles tradicionalmente heterosexuales, sostenido sustancialmente a nivel corporal. La grieta que aquí se genera tiene como consecuencia el ofrecimiento abierto de un cuerpo altamente erotizado para, en primer lugar, el público gay (y, concretamente, el adolescente), sin perjuicio de que otras audiencias lo valoren. Entre los numerosos altibajos de su relación, se cuelan varios personajes que pluralizan el retrato de la diversidad afectiva, como el de Jorge (Sergio Mur), profesor bisexual y sin reminiscencia alguna de los estereotipos gays, o Hugo (Adrián Marín) y, especialmente, Borja (Israel Rodríguez), circunstanciales parejas de Fer que demuestran la virilidad de su comportamiento. En definitiva, la apuesta por cuestionar el modelo heterosexual dominante y mostrar otros tipos de relaciones entre personas contribuye a la disolución de prejuicios ampliamente reproducidos. Sirva de simbólico ejemplo el tratamiento del paisaje: numerosos planos de *Física o Química* están compuestos simultáneamente por cuerpos que practican su identidad de distintas maneras; como en la sociedad, en el marco profílmico se cruzan una pluralidad de sexualidades... Y también, a la par, de homosexualidades.

### 3. Conclusión

Hemos podido observar la evolución de los personajes LGBTIQ desde la condena, el rechazo, la idea de ser personajes enfermos o esencialmente pecadores y transidos de una infelicidad y tristeza sin ambages, a la aceptación y el orgullo de ser lo que se es con la plena asunción por su parte y de los personajes que le rodean, y con los que interactúan en régimen de igualdad narrativa con completa cotidianidad.

Por todo ello podemos validar nuestra hipótesis inicial y establecer los siguientes estadios de representación de personajes LGBTIQ en las ficciones televisivas en España:

1. Personajes “protogais”, en palabras de Román Gubern, que, como hemos visto son personajes a los que podemos suponer que son LGBTIQ pero que en la ficción no consta, ni en su construcción ni en sus tramas, dicha condición; y no porque estuvieran *armarizados* (*in the closet*) sino porque están en un estadio anterior de representación. Se pudieron dar en la televisión franquista, siempre ocultos, aunque una cierta forma de decir o una cierta pluma pudiera llegar hacer pensar (de lejos) en esa posibilidad.
2. Personajes “tolerados”. Así pues, los personajes LGBTIQ evolucionan en la ficción televisiva desde la invisibilidad a su representación literal, aunque suavizada, que muestra la dificultad de su vida y que, aunque se visibilizan, se les consideran personajes —personas— no normales y, por ello, condenadas a la soledad e infelicidad pero, y he aquí la novedad, sin juzgarlo como pecador o depravado. Es la televisión de la Transición y primeros años de la joven restaurada democracia española (hasta finales de los ochenta).
3. Personajes “admitidos”. Pasamos a una representación “amable”, siempre en clave de comedia, donde se muestra que se puede ser homosexual y buena persona siempre, eso sí, que se “asexualice” consecuentemente al personaje con el fin de no molestar y hacer digerible al espectador esa trama. Son las ficciones, como vimos, fomentadas por la aparición de las televisiones privadas en España (primera parte de los años noventa).
4. Personajes “aceptados”. Los personajes LGBTIQ se adentran en los relatos ficcionales televisivos (tanto en comedia como en drama, incluidos personajes adolescentes) con la única función narrativa de ser, precisamente, personajes LGBTIQ de tal forma que el personaje se muestra

como su propia trama, es decir, el arco del personaje es la misma trama de la ficción y la “salida del armario” el punto culminante de dicho arco. Es la televisión de la segunda parte de los años noventa y muy primeros años del nuevo siglo XXI.

5. Personajes “cotidianos”. Como vimos, los personajes LGBTIQ se convierten en personajes integrados en la trama que desarrollan una amplia estructura dramática puesto que, además de ser personajes LGBTIQ, son muchas cosas y se mueven y buscan muchos más intereses que los que se deducen de su posible orientación y/o identidad sexual. Afloran como realidad en la televisión española durante la presidencia de Rodríguez Zapatero (2004-2011) con total cotidianeidad y deja totalmente de sorprender al público su existencia en la televisión, porque, como declara Jordi Terradas<sup>23</sup> “no es tanto vender una ideología como seguir la realidad [...]. Si quieres contar algo medianamente realista, tienes que hacerte la pregunta: entre tantos personajes ¿no habría uno gay?” (Avendaño, 2) o, en palabras de Fernando González Molina,<sup>24</sup> “la gente ve a un chico gay en una serie de quinceañeros y ve a un quinceañero normal. Se identifica con él”.

Con todo, es cierto que aún queda mucho por hacer para dar visibilidad a personajes LGBTIQ más específicos, como personajes lésbicos adolescentes,<sup>25</sup> así como transexuales, bisexuales, intergéneros o, simplemente, *queer* que no se pueden identificar con definiciones binarias de sexos. Crear personajes que traten, de una vez y sin tópicos, las inquietudes de los adolescentes heteros y homosexuales, con toda la cotidianeidad del mundo, sería realmente el reto para la nueva ficción televisiva española ya adentrada en el siglo XXI.

---

23 Guionista de la serie *Aída* (Nacho G. Velilla, Globomedia para Telecinco, 2005-actualidad; se trata de un *spin off* de *Siete vidas*, Nacho G. Velilla, Globomedia para Telecinco, 1999-2006) y también del personaje Fidel.

24 Director de grandes éxitos de taquilla entre espectadores adolescentes como son *A tres metros sobre el cielo* (2010) o *Fuga de cerebros* (2009), ambas con Mario Casas de protagonista.

25 Como podría ser el interesante caso de la serie británica *Sugar Rush* (Channel 4, basada en la novela homónima de Julie Burchill, 2005-2006) y su personaje central, una adolescente lesbiana llamada Kim Daniels (Olivia Hallinan) enamorada de María “Sugar” Sweet (Leonora Crichlow).

## Bibliografía

- Alandete, David (2012): “La televisión como vehículo de normalidad gay”, en *El País*, 21 de mayo, edición digital en <[http://cultura.elpais.com/cultura/2012/05/19/television/1337446531\\_599660.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2012/05/19/television/1337446531_599660.html)> (consultado el 12 de noviembre de 2012).
- Avendaño, Tom (2011): “La televisión abraza al adolescente gay”, en *El País*, 21 de mayo, edición digital en <[http://elpais.com/diario/2011/02/04/tentaciones/1296847376\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/02/04/tentaciones/1296847376_850215.html)> (consultado el 12 de noviembre de 2012).
- Fedele, Magdalena y Núria García-Muñoz (2010): “El consumo adolescente de la ficción seriada”, en *Vivat Academia* 111, junio, pp. 1-18, <<http://www.ucm.es/info/vivataca/numeros/n11/DATOSS.htm>> (consultado el 12 de noviembre de 2012).
- Zurian, Francisco A. (2011): “Héroes, machos o, simplemente, hombres: una mirada a la representación audiovisual de las (nuevas) masculinidades”, en Francisco A. Zurian (coord.): *Sexualidad y políticas de género en el audiovisual*. Monográfico de *Secuencias. Revista de Historia del Cine* 34, IV época, 2º semestre, pp. 32-53.
- (2013): “Cuerpos masculinos, hormonas y sexo en la ficción televisiva”, en Francisco A. Zurian (ed.): *Imagen, cuerpo y sexualidad. Representaciones del cuerpo en la cultura audiovisual contemporánea*. Madrid: Ocho y Medio, pp. 157-175.
- (2015): “La ficción en la televisión norteamericana y la representación de (nuevas) masculinidades”, en *Área Abierta*. Monográfico *Estudios sobre masculinidades, estudios LGBTI y teoría Queer* 15.1, pp. 53-62.



## Sobre los autores/las autoras

FERNANDO A. BLANCO es licenciado en Literatura y Lingüística Hispánicas de la Universidad de Chile y doctor en Literatura y Cultura Latinoamericana de la Ohio State University, es profesor asociado en Bucknell University (Lewisburg, Pennsylvania). Se dedica sobre todo a la relación entre narración y memoria en las literaturas del Cono Sur y Centroamérica y a los estudios de sexualidad. Ha publicado varios estudios sobre la obra de Pedro Lemebel (y otro seguirá pronto). Sus últimas publicaciones son *Desmemoria y pervisión. Privatizar lo público, mediatizar lo íntimo, administrar lo privado* (2014) y *Neoliberal Bonds. Undoing Memory in Chilean Art and Literature* (2015).

BERNHARD CHAPPUZEAU ha sido profesor invitado de la Universidad de Buenos Aires y director del centro de información del DAAD (Deutscher Akademischer Austausch-Dienst) en Buenos Aires, investigador asociado de la Universidad de Costa Rica y, últimamente, Research Fellow de la Humboldt-Universität zu Berlin. Se doctoró en la Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf con una tesis sobre la relación entre las figuras de transgresión y trauma en las obras de R. W. Fassbinder y P. Almodóvar. Su segundo libro sobre el cine latinoamericano contemporáneo (que se publicará pronto) interconecta la teoría estética y la filosofía de la imagen con los estudios latinoamericanos. Sitio web: <[https://www.romanistik.de/pers/4643-Bernhard\\_Chappuzeau](https://www.romanistik.de/pers/4643-Bernhard_Chappuzeau)>.

ESTRELLA DÍAZ FERNÁNDEZ es investigadora posdoctoral en el Centre Dona i Literatura: Género, sexualidades, crítica de la cultura (Universitat de Barcelona). Su tesis, defendida en 2017, se titula *La colección “La sonrisa vertical” y la representación literaria de las minorías sexuales*. Cuenta con publicaciones en volúmenes colectivos como *Minorías sexuales en España (1970-1995)*. *Textos y representaciones* (2013), *Perverse Identities*.

*Identities in Conflict* (2015) y *Las masculinidades en la Transición* (2015). Junto a Rafael M. Mérida, ha publicado dos artículos sobre argot gay, en *De 'parces' y 'troncos'. Nuevos enfoques sobre los argots hispánicos* (2013) y en *Transformaciones en las representaciones de los géneros sexuales desde la transición democrática hasta nuestros días* (2016).

BRADLEY S. EPPS es director del Departamento de Español y Portugués de Cambridge University y Fellow de King's College, Cambridge. Antes fue catedrático de Lenguas y Literaturas Románicas y de Estudios de la Mujer, Género y Sexualidad —programa del que también fue director— en Harvard University (Cambridge, Massachusetts). Sus amplios campos de investigación incluyen literaturas hispánicas del siglo XIX al XXI, cine catalán, español y latinoamericano, teoría crítica, culturas urbanas, inmigración, África hispanófono y, de modo especial, los estudios LGBTIQ. Entre sus publicaciones destacan *Significant Violence. Oppression and Resistance in the Narratives of Juan Goytisolo, 1970-1990* (1996); *All About Almodóvar. A Passion for Cinema* (2009, con Despina Kakoudaki); *Spain Beyond Spain. Modernity, Literary History, and National Identity* (2005, con Luis Fernández Cifuentes) y *Passing Lines. Sexuality and Immigration* (2005, con Bill Johnson-González y Keja Valens); véase <www.mml.cam.ac.uk/be243>.

DIETER INGENSCHAY es catedrático emérito de Literaturas Hispánicas de la Humboldt-Universität zu Berlin. Sus principales campos de trabajo son los estudios de la metrópolis, las posdictaduras y, sobre todo, las culturas LGTBIQ en España y Latinoamérica. Es editor de *Desde aceras opuestas. Literatura/cultura gay y lesbiana en Latinoamérica* (2006) y coeditor de *EuropAmerikas: Transatlantische Beziehungen* (2008) y *MicroBerlín. De minificciones y microrrelatos* (2015).

NINA LAWRENZ es doctorante y asistente académica en el área de género en el Instituto de Estudios Latinoamericanos de la Freie Universität Berlin desde 2012. Estudió Filologías Románicas en Alemania y Chile, y después, empezó la Maestría en Estudios Latinoamericanos en la Freie Universität Berlin, enfocándose en temas relacionados con las relaciones de género, las teorías *queer* y sus intersecciones. Últimamente, ha trabajado sobre la “ideología de género” y su influencia en procesos políticos. Como coordinadora de equidad, trabaja temas de medidas de equidad en



la educación superior y se especializa en cuestiones de violencia sexualizada dentro del contexto universitario.

ELENA MADRIGAL es maestra en Retórica y Composición Inglesas por Texas Christian University y doctora en Literatura Hispánica por El Colegio de México, institución donde funge como coordinadora de la Maestría en Traducción, y profesora investigadora. En su proyecto de Estudios de Traducción, indaga sobre la figura del escritor-traductor a partir de los casos de Alfonso Reyes, Salvador Novo, Nancy Cárdenas y Elsa Cross. Ha publicado dos libros sobre Julio Torri y una cincuentena de ensayos académicos entre los que sobresale el tema de las representaciones literarias de las sexualidades minoritarias. Los más recientes son “*Queerencias del cuerpo-corpus: la poesía de Rosario Aquím Chávez y de Txus García*” (en *XL Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: “Entre dos orillas”*, 2016) y “La masculinidad desvestida: atuendo y accesorios masculinos en cuatro personajes femeninos de la literatura hispana” (en *Las masculinidades en la Transición*, Rafael M. Mérida Jiménez y Jorge Luis Peralta (eds.), 2015) (<<https://orcid.org/0000-0002-8212-0334>>).

GUADALUPE MARADEI es licenciada y doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, donde se desempeña como docente regular de grado y posgrado. Ha realizado estudios posdoctorales en la Humboldt-Universität zu Berlin y en New York University. Es becaria posdoctoral del CONICET. Se especializa en teoría literaria, estética y estudios de género. Fue editora de la revista *ramona*.

ALFREDO MARTÍNEZ-EXPÓSITO es doctor en Filología Hispánica y catedrático de Estudios Hispánicos en The University of Melbourne. Su investigación se centra en la representación de la homosexualidad en la ficción española desde el tardofranquismo hasta la actualidad. Desde 2009 es miembro de la Academia Australiana de Humanidades. Entre sus publicaciones destacan *Los escribas furiosos* (1998), *Escrituras torcidas. Ensayos de crítica queer* (2004), y —con S. Fouz-Hernández— *Live Flesh. The Male Body in Contemporary Spanish Cinema* (2007). Su libro más reciente se dedica a *Cuestión de imagen: cine y Marca España* (2016).

RAFAEL M. MÉRIDA JIMÉNEZ es doctor en Filología Hispánica y profesor Serra Húnter de Literatura Española en la Universitat de Lleida. Inves-

tigador del Centre Dona i Literatura (Universitat de Barcelona) y colaborador en diversos equipos internacionales, ha impartido docencia en diversos países europeos y americanos. Sus trabajos abordan un amplio grupo de temas, tradiciones y obras de las culturas ibéricas, sobre todo centrados en los estudios sobre la mujer, el género y la sexualidad. Así, pueden citarse las ediciones de *Sexualidades transgresoras* (2002), antología pionera en lengua española de estudios *queer*, y de *Manifestos gays, lesbianos y queer* (2009). Ha compilado diversos volúmenes, como *Minorías sexuales en España (1970-1995)* (2013), *Hispanic (LGT) Masculinities in Transition* (2016) o *Masculinidades disidentes* (2016). Su última monografía se titula *Transbarcelonas. Cultura, género y sexualidad en la España del siglo xx* (2016).

ALBERTO MIRA es profesor de Cine Español en Oxford Brookes University (Oxford), donde da clases sobre historia, análisis y narrativa cinematográficas. Fue becario Reina Sofía en el Exeter College, Oxford, entre 2007 y 2009. Ha publicado trabajos sobre historia de las culturas homosexuales, sobre teatro español contemporáneo, cine español, literatura, cine y teatro musical y teoría de género. Entre sus libros destacan *De Sodoma a Chueca* (2004), la primera historia sistemática de las culturas homosexuales masculinas en España; *Miradas insumisas* (2008), un ensayo sobre la mirada *queer* y el cine y el popular diccionario de cultura gay y lesbiana *Para entendernos* (2005). Es autor de numerosos artículos sobre autores y directores de la cultura gay. Además ha publicado dos novelas, *Londres para corazones despistados* (2005) y *Como la tentación* (2007, Premio Terenci Moix). En la actualidad trabaja en tres proyectos: un ensayo sobre infancias *queer* en textos autobiográficos, una serie de ensayos sobre cuerpos y masculinidades contemporáneas en cine, narrativa e internet y un proyecto sobre musicales cinematográficos.

JORGE LUIS PERALTA es doctor en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad Autónoma de Barcelona. Se desempeña como becario postdoctoral de CONICET en la Universidad Nacional de La Plata. Su ensayo *Paisajes de varones. Genealogías del homoerotismo en la literatura argentina* (2017) obtuvo el premio ADHUC en estudios de género y sexualidad. Además es compilador de *Las masculinidades en la Transición* (2015) y *Memorias, identidades y experiencias trans. (In)visibilidades entre Argentina y España* (2015), en colaboración con Rafael

M. Mérida Jiménez, y de *Cuerpos minados. Masculinidades en Argentina* (2017), en colaboración con José Javier Maristany.

JOSÉ LUIS RAMOS REBOLLO está realizando su tesis doctoral en la Universitat de Lleida bajo la dirección de Rafael M. Mérida Jiménez, la cual versa sobre las representaciones literarias y cinematográficas de la “prostitución masculina homosexual” en España, en el periodo 1970-2015. Ha desarrollado estancias de investigación en centros extranjeros como la University of California, Santa Barbara y la Humboldt-Universität zu Berlin. Ha colaborado en el volumen *Las masculinidades en la Transición* (2015). En la actualidad, es miembro del “Grupo de investigación consolidado Creación y pensamiento de las mujeres” (2014 SGR 44).

JANETT REINSTÄDLER es catedrática de Filología Románica/Literaturas Hispánicas de la Universität des Saarlandes. Se doctoró con una tesis sobre la literatura erótica posfranquista (de la serie “La Sonrisa Vertical”). Ha publicado ampliamente sobre problemas de género, poscolonialidad, posdictaduras y sobre el sueño (entre otros temas) en las literaturas peninsulares y latinoamericanas (cf. <[www.uni-saarland.de/lehrstuhl/reinstaedler.html](http://www.uni-saarland.de/lehrstuhl/reinstaedler.html)>). Será coeditora de un manual sobre el trauma en las humanidades.

MARTA SEGARRA es *directrice de recherche* del Centre National de la Recherche Scientifique-CNRS en París, en el Laboratoire d'Études de Genre et de Sexualité-LEGS y catedrática de Literatura Francesa y de Estudios de Género en la Universitat de Barcelona. Cofundó (en 1994) y dirigió (hasta 2013) el Centre Dona i Literatura-Género, sexualidad y crítica de la cultura, así como la Cátedra Unesco Mujeres, desarrollo y culturas (Universitat de Barcelona). Entre sus últimas publicaciones destacan *Teoría de los cuerpos agujereados* (2014), *Écrire el desig: De La Celestina a Maria-Mercè Marçal* (2013) y *Nouvelles romancières francophones du Maghreb* (2010).

MARTHA ZAPATA GALINDO es socióloga y filósofa y trabaja desde 2004 como profesora asistente e investigadora en el Instituto Latinoamericano de la Freie Universität Berlin. Realiza actividades de investigación en inclusión social y educación superior, interseccionalidad y teoría feminista, movimientos sociales, movimientos de mujeres y feministas, intelectuales y procesos de democratización en América Latina, circulación de cono-

cimientos y sociedad del conocimiento. Es investigadora de la red internacional sobre desigualdades sociales (desiguadlades.net) e investigadora asociada del Colegio Internacional de Graduados “Entre Espacios”. Entre sus últimas publicaciones, como editora, destacan *Interseccionalidad en debate. Actas del Congreso Internacional: “Indicadores Interseccionales y Medidas de Inclusión Social en Instituciones de Educación Superior”* (2013) y *El Caribe y sus diásporas: cartografía de saberes y prácticas culturales* (2011).

FRANCISCO A. ZURIAN es profesor de Comunicación Audiovisual y de Publicidad de la Universidad Complutense de Madrid, donde dirige el Grupo de Investigación “Género, Estética y Cultura Audiovisual (GECA)”. Sus líneas de investigación abarcan los estudios de género y sexualidad, estudios culturales, estética y teoría del cine y de los medios audiovisuales, narrativa y guion de ficción. Autor de numerosas publicaciones académicas entre libros, capítulos de libros y artículos, entre las que destacamos *Pensar el cine* (2011), *Imágenes del Eros. Género, sexualidad, estética y cultura audiovisual* (2011), *Imagen, cuerpo y sexualidad. Representaciones del cuerpo en la cultura audiovisual contemporánea* (2013), *Construyendo una mirada propia: mujeres directoras en el cine español (De los orígenes al año 2000)* (2015), *Disecionando a Adán. Representaciones audiovisuales de la masculinidad* (2015) y *Miradas de mujeres: cineastas españolas para el siglo XXI* (2017).

El Instituto Ibero-Americano (IAI) de la Fundación Patrimonio Cultural Prusiano en Berlín dispone de un amplio programa de publicaciones en alemán, español, portugués e inglés que surge de varias fuentes: la investigación realizada en el propio Instituto, los seminarios y simposios llevados a cabo en el IAI, los proyectos de cooperación con instituciones nacionales e internacionales, y trabajos científicos individuales de alta calidad. La “Bibliotheca Ibero-Americana” es una serie que existe desde el año 1959 y en la que aparecen publicadas monografías y ediciones sobre literatura, cultura e idiomas, economía y política de América Latina, el Caribe, España y Portugal.

### **Volúmenes anteriores:**

168. *Kolumbien heute. Politik – Wirtschaft – Kultur*. Thomas Fischer / Susanne Klengel / Eduardo Pastrana Buelvas (eds.), 2017.

167. *Hombres en peligro. Género, nación e imperio en la España de cambio de siglo (XIX-XX)*. Mauricio Zabalgaitia Herrera (ed.), 2017.

166. *Peru heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*. Iken Paap / Friedhelm Schmidt-Welle (Hg.), 2016.

165. *Transiciones, memorias e identidades en Europa y América Latina*. Juan Ignacio Piovani / Clara Ruvituso / Nikolaus Werz (eds.), 2016.

164. “*Dádivas, dones y dineros*”. *Aportes a una nueva historia de la corrupción en América Latina desde el imperio español a la modernidad*. Christoph Rosenmüller / Stephan Ruderer (eds.), 2016.

163. *Sur ↓ South: Poetics and Politics of Thinking Latin America / India*. Susanne Klengel / Alexandra Ortiz Wallner (eds.), 2016.

162. *Políticas y estrategias de la crítica: ideología, historia y actores de los estudios literarios*. Sergio Ugalde Quintana / Ottmar Ette (eds.), 2016.

161. *MicroBerlin. De minificciones y microrrelatos*. Ottmar Ette / Dieter Ingenschay / Friedhelm Schmidt-Welle / Fernando Valls (eds.), 2015.

160. *Diálogos existenciales. La filosofía alemana en la Argentina peronista (1946-1955)*. Clara Ruvituso, 2015.

159. *El ensayo en busca del sentido*. Liliana Weinberg, 2014.

Más información: <http://www.iai.spk-berlin.de/es/publicaciones.html>



**Ibero-Amerikanisches  
Institut**  
Preußischer Kulturbesitz

